

Alma Mater Studiorum Università di Bologna

DIPARTIMENTO INTERPRETAZIONE E TRADUZIONE

**Corso di Laurea magistrale in Specialized Translation (classe LM-94)**

TESI DI LAUREA

in

AUDIOVISUAL TRANSLATION

La qualità nella traduzione audiovisiva all'epoca delle piattaforme VOD -  
due sitcom a confronto

CANDIDATO

Fernando Gianfranceschi

RELATRICE

Chiara Bucaria

CORRELATRICE

Rachele Antonini

*Anno Accademico 2019/2020*



Indice .....	
<b>1 LA TRADUZIONE AUDIOVISIVA.....</b>	<b>1</b>
1.1 Breve sommario della storia dell'AVT .....	1
1.2 Gli studi accademici sull'AVT .....	3
1.3 Una traduzione vincolata .....	5
1.3.1 AVT e <i>Translation Theory</i> .....	7
1.4 Doppiaggio e sottotitoli.....	10
1.4.1 Il doppiaggio.....	13
1.4.2 La sottotitolazione interlinguistica .....	15
1.4.3 Doppiaggio, sottotitoli e nuovi media: un panorama in evoluzione...	19
<b>2 CULTURA E AVT.....</b>	<b>23</b>
2.1 Cultura e 'radicamento culturale' dei testi .....	23
2.2 La svolta culturale nei <i>Translation Studies</i> .....	25
2.3 Riferimenti culturali e AVT.....	27
2.3.1 Classificazioni e strategie traduttive .....	30
2.4 Il linguaggio nell'audiovisivo.....	38
2.4.1 Dialetti e socioletti.....	41
<b>3 HUMOR TRANSLATION E AVT .....</b>	<b>45</b>
3.1 Umore e traduzione .....	45
3.2 GTVH, humor e strategie traduttive .....	49
3.3 Humor e traduzione audiovisiva .....	57
3.3.1 Priorità e restrizioni.....	59
3.3.2 Humor doppiato e humor sottotitolato .....	63
<b>4 ANALISI CONTRASTIVA DI THE OFFICE (USA) E #blackAF - PRIMA STAGIONE.....</b>	<b>67</b>
4.1 Premessa.....	67
4.1.1 Le problematiche della valutazione qualitativa nella traduzione .....	69
4.1.2 Il framework teorico.....	71
4.2 La Situation Comedy: il prodotto televisivo americano per eccellenza ..	74
4.2.1 Lo scenario italiano .....	79
4.2.2 Tratti generali e caratteristiche del genere .....	82
4.3 The Office (Usa) .....	86

4.3.1	La serie .....	86
4.3.2	Stagione 1: analisi.....	89
4.3.3	Commento .....	120
4.4	#blackAF .....	125
4.4.1	La serie .....	125
4.4.2	Stagione 1: analisi.....	129
4.4.3	Commento .....	152
4.5	Conclusioni .....	156



*Ai miei nonni, Nedda, Fernando, Marisangela e Nazzeno.*

## Abstract

Nell'ultimo decennio le piattaforme per la distribuzione di contenuti multimediali in streaming hanno acquisito una quota di mercato sempre maggiore nei confronti delle emittenti televisive tradizionali e satellitari. Tale mutamento nello scenario mediale internazionale ha portato i grandi *player* del settore ad espandere sempre più l'offerta presente sui loro cataloghi, creando nuovi contenuti originali e acquisendo i diritti di trasmissione di una gran quantità di altri già esistenti.

La presente tesi nasce dal desiderio di trovare risposta a due quesiti che la ricerca relativa alla traduzione audiovisiva ha solo recentemente iniziato ad affrontare: come si comportano i giganti dello streaming nei confronti dell'adattamento linguistico dei prodotti che ospitano sulle loro piattaforme? Ovvero: (1) Qual è mediamente il livello qualitativo di doppiaggi e sottotitolazioni da loro (o per conto loro) effettuati? (2) Le differenze strutturali, tecniche e quelle relative alle audience che esistono tra i due medium hanno una qualche influenza sulla pianificazione e/o lo svolgimento di tali processi?

L'elaborato si focalizza principalmente sul primo quesito (1): dopo i primi tre capitoli teorici in cui vengono introdotti i principali concetti relativi all'ambito della traduzione audiovisiva (capitolo I), degli aspetti culturali (capitolo II) e dello humor nella traduzione (capitolo III), nel quarto capitolo si tenta di investigare i criteri alla base delle scelte traduttive effettuate nei diversi processi di adattamento di due serie appartenenti al genere della situation comedy, svolgendo un'analisi comparativa tra il testo doppiato e quello sottotitolato delle singole. La scelta del genere è motivata dal fatto che esso è generalmente ritenuto particolarmente difficile da tradurre, e in quanto tale rappresenta un ottimo *benchmark* per valutare la qualità dei testi adattati. Le serie selezionate sono: a) *The Office (USA)* e b) *#blackAF*, la prima disponibile nel catalogo italiano di Prime Video e la seconda presente in quello di Netflix<sup>1</sup>. Visto che è stata precedentemente doppiata per il mercato televisivo e in seguito sottotitolata per conto di Prime Video<sup>2</sup>, l'analisi di *The Office* ha consentito una comparazione - per quanto di portata limitata - tra doppiaggio televisivo (*The Office*) e doppiaggio per lo streaming

---

<sup>1</sup> Al momento della redazione dell'abstract, ovvero in data 26 novembre 2020.

<sup>2</sup> Unico caso per quanto a mia conoscenza. Tutte le altre sitcom prese in considerazione avevano già ricevuto sottotitolazione nelle loro versioni dvd, i cui diritti erano poi stati acquisiti per la trasmissione in streaming.

(#blackAF), permettendo di avviare il percorso di ricerca che auspicabilmente darà una risposta al secondo quesito (2).

I risultati dell'analisi indicano una qualità del testo doppiato e di quello sottotitolato decisamente migliore e in generale una maggiore cura ai dettagli per quanto riguarda la serie Netflix. Il confronto tra gli adattamenti di *The Office*, nonostante la distanza temporale tra la produzione dei due testi e le differenze tra i committenti (network televisivo e piattaforma VOD), non ha mostrato miglioramenti significativi nei sottotitoli né per quanto riguarda le soluzioni traduttive né relativamente all'aspetto formale, come dimostra l'elevata presenza di errori. Pur tenendo in considerazione i limiti dell'analisi effettuata, i risultati che ne scaturiscono possono costituire una base sul quale sviluppare nuove ricerche, che auspicabilmente contribuiranno a gettare luce sulle nuove tendenze e sulle pratiche vigenti nell'attuale contesto in cui viene svolta la traduzione audiovisiva – un campo variegato e in costante evoluzione.

---

## **Abstract**

In the last decade, streaming platforms for the distribution of multimedial contents have gained an increasing market share over traditional and satellite TV broadcasters. This change in the international media landscape has led the major players in the field to increasingly expand the contents of their catalogues, creating new original products and acquiring the broadcasting rights to a large amount of existing ones.

This thesis originates from the desire to find answers to two questions that audiovisual translation research has only recently begun to address: how do these streaming giants deal with the linguistic adaptation of the products they host on their platforms? Namely: (1) What is the average quality level of the dubbings and subtitlings which they (or their contractors) perform? (2) Do the structural, technical and audience-related differences between the two mediums have any influence on the planning and/or execution of these processes?



The dissertation focuses mainly on the first question (1): after the first three theoretical chapters, where the main concepts concerning audiovisual translation (chapter I), cultural aspects (chapter II) and humour in translation (chapter III) are introduced, the fourth chapter attempts to investigate the criteria underlying the translation choices made in the different adaptation processes of two series belonging to the situation comedy genre. The investigation is performed by carrying out a comparative analysis between the dubbed text and the subtitled text of each series. The choice of the genre is motivated by the fact that sitcoms are generally considered particularly difficult to translate, and therefore represent an excellent benchmark for assessing the quality of the adapted texts. The selected series were: a) *The Office* (USA) and b) *#blackAF*, the former available in Prime Video's Italian catalogue and the latter included in Netflix's catalogue<sup>3</sup>. Given that it was previously dubbed for the television market and subsequently subtitled on behalf of Prime Video<sup>4</sup>, the analysis of *The Office* allowed a comparison - albeit limited in scope - between dubbing for television (*The Office*) and dubbing for streaming platforms (*#blackAF*), allowing to initiate a research process which will hopefully provide an answer to the second question (2).

The results of the analysis indicate a significantly better quality of the dubbed and subtitled text and a generally greater attention to detail in the case of the Netflix series. The comparison between the adaptations of *The Office*, despite the temporal distance between the production of the two texts and the differences between the ordering parties (a TV network and a VOD platform), did not show significant improvements in the subtitles in terms of both translating solutions and the formal aspect, as demonstrated by the significant presence of mistakes. While taking into account the limitations of the analysis carried out, the emerging results may constitute a basis on which to develop new researches, which will hopefully contribute to shed light on the new trends and current popular practices in the varied and constantly evolving field of audiovisual translation.

---

<sup>3</sup> This information refers to the date on which the present abstract was written, i.e. November 26th, 2020.

<sup>4</sup> To the best of my knowledge, this is a unique case. All other sitcoms considered had already been subtitled in their dvd versions, whose rights had then been acquired for streaming distribution.

## Zusammenfassung

In den letzten zehn Jahren haben Streaming-Plattformen für die Verbreitung multimedialer Inhalte zunehmend an Marktanteil gegenüber den traditionellen und satellitengestützten Fernsehsendern gewonnen. Diese Veränderung in der internationalen Medienlandschaft hat dazu geführt, dass die großen Akteure in diesem Bereich die Inhalte ihrer Kataloge zunehmend erweitern, indem sie neue Eigenproduktionen schaffen und die Ausstrahlungsrechte für eine große Menge von bestehenden Produktionen erwerben.

Diese Arbeit entspringt dem Wunsch, Antworten auf zwei Fragen zu finden, mit denen sich die Forschung im Bereich der audiovisuellen Übersetzung erst seit Kurzem beschäftigt. Diese Fragen wiederum basieren auf der Grundfrage, wie diese Streaming-Giganten mit der sprachlichen Adaption der Produkte umgehen, die sie auf ihren Plattformen anbieten. Sie lauten: (1) Wie hoch ist das durchschnittliche Qualitätsniveau der Synchronisationen und Untertitelungen, die Streaming-Plattformen (oder ihre Auftragnehmer) vornehmen? (2) Haben die strukturellen, technischen und publikumsbezogenen Unterschiede zwischen den Medien Fernsehen und Streaming einen Einfluss auf die Planung und/oder Durchführung dieser Prozesse?

Die Masterarbeit konzentriert sich hauptsächlich auf die erste Frage (1): Nach den ersten drei theoretischen Kapiteln, in denen die wichtigsten Konzepte bezüglich der audiovisuellen Übersetzung (Kapitel I), der kulturellen Aspekte (Kapitel II) und des Humors in der Übersetzung (Kapitel III) vorgestellt werden, wird im vierten Kapitel versucht, die Kriterien zu untersuchen, die den Übersetzungsentscheidungen in den verschiedenen Adaptionprozessen zweier Serien zugrunde liegen, die dem Genre der Sitcom angehören. Die Untersuchung erfolgt durch eine vergleichende Analyse zwischen dem synchronisierten Text und dem untertitelten Text der beiden Serien. Die Wahl des Genres ist dadurch motiviert, dass Sitcoms allgemein als besonders schwierig zu übersetzen gelten und daher einen hervorragenden Maßstab für die Beurteilung der Qualität der adaptierten Texte darstellen. Die ausgewählten Serien waren: a) The Office (USA) und b) #blackAF, wobei erstere im italienischen Katalog

von Prime Video verfügbar ist und letztere im Katalog von Netflix enthalten ist<sup>5</sup>. Angesichts der Tatsache, dass die Serie zuvor für den Fernsehmarkt synchronisiert und anschließend im Auftrag von Prime Video untertitelt wurde<sup>6</sup>, ermöglichte die Analyse von The Office einen - wenn auch begrenzten - Vergleich zwischen der Synchronisation für das Fernsehen (The Office) und der Synchronisation für Streaming-Plattformen (#blackAF), wodurch ein Forschungsprozess eingeleitet werden konnte, der hoffentlich eine Antwort auf die zweite Frage (2) liefern wird.

Die Ergebnisse der Analyse deuten auf eine deutlich bessere Qualität des synchronisierten und untertitelten Textes und eine generell größere Detailtreue im Fall der Netflix-Serie hin. Der Vergleich zwischen den Adaptionen von The Office zeigt trotz des zeitlichen Abstands zwischen der Produktion der beiden Texte und der Unterschiede zwischen den Auftraggebern (ein TV-Sender und eine VOD-Plattform) keine signifikanten Verbesserungen in den Untertiteln, weder in Bezug auf die übersetzerischen Lösungen noch in Bezug auf den formalen Aspekt, wie die signifikante Präsenz von Fehlern zeigt. Unter Berücksichtigung der Einschränkungen der durchgeführten Analyse können die sich abzeichnenden Ergebnisse eine Grundlage für die Entwicklung neuer Forschungen bilden, die hoffentlich dazu beitragen werden, die neuen Trends und die derzeit gängigen Praktiken in dem vielfältigen und sich ständig weiterentwickelnden Bereich der audiovisuellen Übersetzung zu beleuchten.

---

<sup>5</sup> Diese Angaben beziehen sich auf das Datum, an dem die vorliegende Zusammenfassung geschrieben wurde, also auf den 26. November 2020.

<sup>6</sup> Meines Wissens nach ist dies ein einzigartiger Fall. Alle anderen betrachteten Sitcoms waren bereits in ihren dvd-Versionen untertitelt, deren Rechte dann für den Streaming-Vertrieb erworben wurden.



## Introduzione

Nonostante sia un settore relativamente giovane, il mondo della traduzione audiovisiva ha attraversato numerosi mutamenti nell'arco della sua breve esistenza, evolvendosi a fianco del cinema – prima – e della televisione – poi. Negli anni i vari professionisti dediti alla traduzione audiovisiva sono diventati delle figure sempre più importanti per la circolazione al di fuori dei confini nazionali (anche se tale rilevanza viene raramente riconosciuta da pubblico e critica) di una crescente quantità e varietà di prodotti: oggi prodotti audiovisivi come film, documentari, serie televisive e d'animazione vengono messi sul mercato con una frequenza impressionante, anche grazie allo sviluppo delle cosiddette “piattaforme audiovisive non lineari” o “piattaforme VOD” (Video On Demand) per la distribuzione di contenuti in streaming. Se da una parte tale abbondanza è fonte di opportunità di lavoro sempre più numerose, dall'altra la pericolosa contrazione dei tempi di lavorazione che ne deriva può potenzialmente intaccare il livello qualitativo del prodotto finale in modo anche grave. La traduzione audiovisiva è infatti un ambito che richiede un elevato grado di competenze specifiche che vanno oltre la sola conoscenza linguistica: difficilmente si possono raggiungere risultati soddisfacenti senza dedicarle sufficiente tempo e risorse. Il presente elaborato si prefigge lo scopo di analizzare il livello qualitativo generale di due prodotti seriali appartenenti al particolare genere della sitcom, uno presente su Netflix e l'altro su Prime Video: attraverso la comparazione di una serie di dialoghi – originali e adattati – estratti dalle due serie si tenterà di individuare criticità e soluzioni più o meno riuscite nel testo doppiato e in quello sottotitolato, con particolare riferimento alla trasposizione degli elementi umoristici.

Il primo capitolo si apre fornendo una prospettiva generale sulla storia della traduzione audiovisiva e sugli sviluppi degli studi accademici ad essa dedicati, per poi dedicarsi alla descrizione delle diverse pratiche che la compongono e spostando infine l'attenzione sulle due pratiche più diffuse sul mercato internazionale, ovvero il doppiaggio e la sottotitolazione, di cui vengono discussi caratteristiche, vantaggi, svantaggi e cambiamenti relativi alle novità portate dall'evoluzione tecnologica.

Il secondo capitolo sposta l'attenzione sulla questione degli aspetti culturali nella traduzione, iniziando con una descrizione dei contributi di alcuni importanti studiosi nel campo degli studi culturali e degli effetti che questi hanno avuto nel campo dei *translation studies*. Si discutono le problematiche e le sfide che i traduttori di audiovisivi si trovano ad affrontare nel loro lavoro quando hanno a che fare con

elementi culturospecifici. Viene poi riportata una classificazione di tali elementi seguita dall'elenco di alcune delle tecniche e strategie proposte a tale scopo in ambito accademico, unitamente a degli esempi pratici presenti in alcuni prodotti effettivamente approvati e presenti sul mercato degli audiovisivi. Nella parte finale del capitolo viene dato spazio anche alla trattazione degli aspetti relativi alla presenza di varietà linguistiche non-standard (dialetti, socioletti, varianti geografiche ecc.), la cui riproduzione nella lingua d'arrivo è spesso molto complicata.

Il terzo capitolo si focalizza sui meccanismi e sulle difficoltà nella traduzione dello humor: Il capitolo si apre citando il contributo di vari studiosi che hanno tentato di spiegare i meccanismi logici e cognitivi alla base della produzione e della ricezione dello humor, elencando in seguito alcuni dei più importanti studi che inserito il concetto nel contesto della traduzione interlinguistica. Vengono poi descritte alcune delle strategie perseguibili in tale ambito, prima di concludere affrontando alcune delle problematiche specifiche della *audiovisual humor translation (AVHT)* – limitatamente alle tecniche del doppiaggio e della sottotitolazione.

Il quarto e ultimo capitolo rappresenta la parte pratica e centrale della tesi, ed è costituito da un preambolo teorico riguardante le problematiche della valutazione qualitativa nella traduzione seguito da una breve introduzione riguardante la storia e alcune caratteristiche peculiari del genere della situation comedy. Ha inizio poi la parte pratica, in cui le due serie scelte vengono prima brevemente descritte e poi analizzate e commentate in due sezioni distinte. Chiudono il capitolo le conclusioni che, pur mettendo in luce i limiti dello studio effettuato, forniscono alcuni spunti di riflessione per quanto concerne il modo di affrontare la traduzione audiovisiva dei due colossi dello streaming, avanzano alcune ipotesi sullo sviluppo del mercato AVT e gettano le basi per nuove e più approfondite ricerche sul tema.

# Capitolo I – La Traduzione Audiovisiva (AVT)

## 1.1 Breve sommario della storia dell'AVT

La traduzione audiovisiva<sup>7</sup> è una pratica che affonda le sue radici nelle origini del cinema, ovvero intorno alla fine del XIX secolo. Prima dell'invenzione e della diffusione del sonoro, le pellicole trasmesse utilizzavano spesso dei testi scritti sotto forma di didascalie che avevano lo scopo di accompagnare le immagini comunicando allo spettatore le battute pronunciate dai personaggi nel corso dell'azione, oppure di veicolare gli interventi esterni di un narratore, con funzione di denotazione spazio-temporale o di commento. Questi *frame* contenenti testo scritto erano disseminati lungo tutto l'arco del racconto, e data la loro natura di 'testo intercalare', solitamente ci si riferisce ad essi con l'appellativo di "intertitoli". La traduzione di tali scritte inserite tra una scena e l'altra, seppur strettamente correlata e influenzata dal medium filmico (Pacinotti & Perego 2020) era comunque relativamente simile alla traduzione testuale di, ad esempio, articoli di giornale o di racconti brevi, e può considerarsi al più come "lontana antenata" delle tecniche di AVT che conosciamo oggi.

La vera svolta avvenne infatti con l'avvento del sonoro, diffusosi a livello internazionale tra il 1926 e il 1931, la cui invenzione pose un nuovo problema da risolvere per la nascente industria cinematografica: come commercializzare ed esportare un film all'estero se l'audience non conosce la lingua in esso utilizzata? Inizialmente, i registi tentarono di risolvere il problema tramite i cosiddetti film multilingue, ovvero realizzando delle seconde versioni in cui venivano utilizzati attori esteri che si esibivano nella propria lingua (Chaume 2013), oppure venivano creati dei *remake* di produzioni estere adattati nella lingua e nel contenuto al contesto del paese in questione. Tali soluzioni erano ovviamente molto dispendiose in termini di denaro e risorse. È in questo periodo che, per ovviare a questa problematica, iniziarono a diffondersi – anche grazie allo sviluppo degli strumenti tecnologici necessari alla loro messa in atto – le due modalità traduttive che sono oggi diffuse e conosciute in tutto il mondo: il doppiaggio e la sottotitolazione.

---

<sup>7</sup> Il termine "traduzione audiovisiva" è certamente il più utilizzato in ambito accademico per riferirsi a tale attività. Se in passato si preferiva parlare di *film and TV translation*, negli anni il moltiplicarsi delle pratiche che ricadono all'interno di questa definizione ha fatto sì che venissero utilizzate differenti denominazioni quali, ad esempio, *screen translation*, *multimedia translation* e *multidimensional translation* (Bogucki & Díaz Cintas 2020).

Nei decenni successivi, con la crescita delle produzioni cinematografiche a livello globale, alcuni paesi iniziarono a mostrare una certa predilezione nei confronti di una o dell'altra forma di AVT in base all'influsso di diversi fattori economici, ideologici e pragmatici: nel caso dell'Italia, della Germania e della Spagna, l'avvento e la supremazia del doppiaggio sulla sottotitolazione furono fortemente favoriti dal protezionismo culturale dei regimi autoritari, che in tal modo avevano modo di limitare l'utilizzo di materiali in lingua straniera all'interno del territorio nazionale (Díaz Cintas 2019, Zanotti 2012). In Italia, Mussolini fece addirittura bandire l'importazione di materiale non doppiato nel territorio nazionale (Danan 1991). Questo stato delle cose ha fatto sì che venisse a crearsi una distinzione tra paesi tipicamente "dubbing" o "subtitling", anche se lo scenario internazionale è sempre stato piuttosto variegato in questo senso: in paesi come la Francia, ad esempio, la lunga competizione con le produzioni Hollywoodiane ha favorito l'utilizzo alternato di entrambe le modalità, facendo sì che nel paese non si stabilisse una marcata preferenza verso una delle due forme (Danan 1994). Nonostante la supremazia di doppiaggio e sottotitoli, diverse pratiche traduttive erano già presenti a livello internazionale: il voice-over ad esempio, utilizzato di solito in produzioni non-fiction come documentari e interviste, è stato a lungo (e in alcuni casi è tuttora) utilizzato come metodo AVT principale nei paesi dell'est Europa, come ad esempio la Polonia – anche se oggi l'uso di tale pratica sembra essere in declino (Szarkowska e Laskowska 2015).

Dopo la seconda guerra mondiale, con l'invenzione e la diffusione del mezzo televisivo l'attività della traduzione audiovisiva iniziò a non essere più prerogativa dei soli prodotti cinematografici. Se inizialmente le trasmissioni erano limitate a programmi pensati e prodotti all'interno dei confini nazionali e specificamente dedicati alla visione del pubblico domestico, l'avvento della globalizzazione ed i mutamenti avvenuti negli anni '70 e '80, come la nascita della tecnologia per la distribuzione satellitare e via cavo favorirono il moltiplicarsi degli emittenti e del numero di canali disponibili: i prodotti televisivi iniziarono ad essere esportati dai paesi più potenti mediaticamente (su tutti gli USA), e vennero a crearsi i primi network internazionali (Negrine e Papathanassopoulos 1991). Tutto ciò generò nuove necessità traduttive e, di conseguenza, un consistente incremento della mole di lavoro per i lavoratori del settore.

Gli anni '90 e la nascita del personal computer, unite in seguito allo sviluppo di tecnologie digitali come il dvr e il dvd, rappresentarono un ulteriore step nell'evoluzione



del mercato audiovisivo globale, aumentando ulteriormente il numero di canali disponibili e rivoluzionando le modalità di fruizione dei prodotti (Lotz 2017). Gli ultimi due decenni hanno infine visto cambiamenti epocali che sono ancora in essere, e oggi più che mai le tecnologie digitali stanno trasformando la produzione AV in tutti i suoi aspetti, dalla scrittura di sceneggiature e la produzione di effetti speciali per i film alle modalità stesse di produzione, distribuzione e fruizione dei contenuti, che ora possono essere caricati sul web anche dai singoli individui. In effetti, nonostante la definizione “audiovisual translation” sia probabilmente ancora oggi la il riferimento standard per questa attività, alcuni studiosi gli preferiscono il termine “traduzione multimediale” o “screen translation” in modo da comprendere al suo interno anche la traduzione di prodotti relativi al web e ai mezzi digitali (Ranzato 2010:23). Queste trasformazioni non hanno solo portato alla creazione di un nuovo ecosistema di prodotti e di piattaforme, ma hanno anche fornito i mezzi per introdurre nuove forme di AVT come la descrizione audio, la sottotitolazione dal vivo e la sottotitolazione audio, oltre a renderne possibile altre generate direttamente dagli utenti quali il fansubbing e il fandubbing (Gambier 2016).

Fin dalla sua nascita, la pratica della traduzione audiovisiva è stata sempre legata a doppio filo agli sviluppi e alle novità portate dal progresso tecnologico, e il momento storico in cui viviamo, caratterizzato da continue e repentine trasformazioni sociali e tecnologiche che investono ogni settore delle attività umane, è destinato a portare dei mutamenti anche in questa attività, rendendo il suo ruolo forse ancora più importante che in passato.

## **1.2 Gli studi accademici sulla AVT**

Sebbene la pratica della traduzione audiovisiva abbia avuto inizio con l'avvento del cinema all'inizio del XIX secolo, il suo riconoscimento come disciplina e campo di ricerca indipendente è piuttosto recente (anni '80-'90), in quanto in precedenza la teoria della traduzione ha ampiamente trascurato l'AVT in base all'assunzione che essa non fosse una vera e propria forma traduttiva, quanto piuttosto una forma di adattamento non degna di una seria considerazione accademica (Díaz Cintas 2008). Ciò è una diretta conseguenza del fatto che gli studi sulla traduzione si sono a lungo concentrati su questioni puramente linguistiche, prima che venissero gradualmente

riconosciute l'eterogeneità e la multidisciplinarietà proprie dell'ambito traduttivo, anche per via della difficoltà nel reperire i materiali utili a portare avanti le ricerche (Ranzato 2010, Bogucki & Díaz Cintas 2020). Non solo, ma la nascita e il riconoscimento accademico degli stessi *translation studies*, di cui la AVT costituisce solo una parte (per quanto sempre più rilevante), risale soltanto alla seconda metà del '900 ed è tradizionalmente individuata nella pubblicazione di un importante paper di James S. Holmes nel 1972<sup>8</sup> (Pacinotti & Perego 2020, Ranzato 2010). Nonostante dibattiti e discussioni sul tema fossero probabilmente già presenti nella scena pubblica da decenni, è infatti a partire da questo periodo che studi e pubblicazioni sull'AVT iniziarono a moltiplicarsi e diffondersi all'interno del mondo accademico a livello internazionale, con lavori di studiosi autorevoli come Fodor (1976), Reid (1978), Marleau (1982), Tifford (1982), Herbst (1987), Mason (1989) e Delabastita (1989, 1990) tra gli altri.

Negli anni 90', i sempre più rapidi sviluppi tecnologici e il crescente utilizzo di tecniche di traduzione audiovisiva in una moltitudine di ambiti ed a livello globale hanno ulteriormente accresciuto l'interesse per la disciplina. Jorge Díaz Cintas, considerato uno dei più importanti ricercatori nel campo dell'AVT, ha recentemente affermato che “negli ultimi tre decenni circa [abbiamo assistito al] progressivo spostamento dell'AVT dai margini al centro del dibattito accademico, in maniera piuttosto rapida” (Bogucki & Díaz Cintas 2020:11, mia traduzione): in effetti, le parole di Díaz Cintas trovano riscontro negli innumerevoli studi pubblicati a partire da quel periodo, come – solo per citarne alcuni particolarmente degni di nota – quello di Luyken, Herbst, Langham-Brown, Reid & Spinhof (1991), Gottlieb (1992, 2000), Ivarsson (1992), Whitman-Linsen (1992), Bollettieri Bosinelli (1994), Gambier (, 1997, 2004a), Karamitroglou (1998) e Chaume (2004a).

Con il tempo, la portata della ricerca audiovisiva è andata oltre l'analisi dei soli aspetti linguistici, introducendo nel dibattito una molteplicità di tematiche e di campi di studio. Oggi parlare di *AVT studies* significa includere – a seconda degli aspetti che si intendono investigare – ambiti quali l'accessibilità (Greco & Jankowska 2020), la multimodalità (Taylor 2016), studi culturali (Ranzato 2020) studi sulla ricezione (Di Giovanni 2020), l'utilizzo di corpora (Bernardini 1998, Bruti 2020), l'utilità dei testi audiovisivi in ambito didattico (Rundle 2008, Talaván 2020) e una vasta gamma di altri

---

<sup>8</sup> Holmes, James S. 1972. The name and nature of translation studies.

settori, mantenendo sempre un occhio puntato sugli sviluppi tecnologici (Bywood 2020) che hanno sempre avuto un ruolo centrale nello sviluppo del settore, e molto probabilmente continueranno ad averlo anche nei prossimi decenni.

### **1.3 Una traduzione vincolata**

Il termine “Traduzione audiovisiva” denota quella branca di attività traduttive volte alla trasposizione linguistica di tutti i prodotti mediali che, data la loro natura, necessitano di un processo di trasferimento semiotico che tenga conto delle diverse componenti di cui sono composti, ovvero il canale uditivo (al quale appartengono tutti i segni verbali e non verbali trasmessi acusticamente) e quello visivo (a cui appartengono tutti i segni verbali e non verbali trasmessi visivamente). Come già visto, si tratta di un campo piuttosto recente in quanto il suo oggetto di studi si è sviluppato soltanto nella seconda metà del secolo scorso. Ciononostante, la AVT è una pratica che viene svolta a vari scopi fin dagli anni ‘20 del secolo scorso (Pacinotti & Perego, *ibid.*), e anzi si potrebbe dire dagli inizi del ‘900 se si prendono in considerazione anche gli intertitoli solitamente presenti nelle pellicole mute, che possono essere pensati come gli antenati degli odierni sottotitoli. Negli anni, gli sviluppi sociali e la crescente attenzione all’accessibilità dei contenuti, oltre agli sviluppi tecnologici e al progressivo aumento del numero di attività che coinvolgono in qualche maniera la traduzione audiovisiva, hanno fatto sì che a fianco alle due modalità AVT per eccellenza – doppiaggio e sottotitoli – se ne sviluppassero altre diverse, ciascuna con caratteristiche proprie. Secondo la classificazione operata da Chaume (2004a), si possono suddividere le attività abbracciate dalla traduzione audiovisiva nel seguente modo:

- Il doppiaggio, nel quale il complesso dei dialoghi e suoni del prodotto originale in questione vengono sostituiti dai dialoghi tradotti nella lingua d'arrivo e dai suoni adattati in modo da rispettare il più possibile il movimento articolatorio ed espressivo degli attori;
- la sottotitolazione interlinguistica, cioè la traduzione nella lingua d'arrivo del testo in lingua originale mediante l'applicazione di sottotitoli per mezzo elettronico o direttamente sulla pellicola;

- la sottotitolazione intralinguistica, che prevede l'utilizzo di sottotitoli nella lingua originale contenenti informazioni contestuali su ciò che viene mostrato a schermo ed è dedicata alle persone con difficoltà uditive;
- il *voice-over*, in cui la traduzione nella lingua d'arrivo viene inserita e montata sopra l'audio in lingua originale senza alcuna sincronizzazione;
- i sopratitoli, cioè una particolare tipologia di sottotitoli che viene proiettata sotto o sopra la scena durante spettacoli teatrali e/o operistici;
- l'audiodescrizione, ovvero il commento audio (solitamente intralinguistico) che descrive le azioni mostrate a schermo, dedicato a persone con disturbi visivi;

Ognuna di queste attività possiede ovviamente i propri elementi distintivi: di conseguenza esse favoriscono modalità di fruizione del nuovo testo completamente diverse tra loro. Ciononostante, tutte presentano una caratteristica fondamentale che le accomuna: esse sottintendono una pratica traduttiva fortemente "vincolata" (Pavesi 1994:129). La traduzione audiovisiva infatti si occupa di testi composti da elementi visivi e sonori interrelati, presenti contemporaneamente sullo schermo, che limitano quindi le scelte a disposizione del traduttore. La componente visiva in particolare è notevolmente costringente nei confronti della gamma di soluzioni utilizzabili per il processo di adattamento, pur non essendo l'unica criticità che questo tipo di testi presentano. Chiaro (2006) esemplifica tale problematica prendendo come esempio una scena tratta dal film dei fratelli Marx *Horse Feathers* in cui un personaggio, in cerca del sigillo da apporre sul contratto che ha fatto firmare agli interlocutori, si rivolge a questi chiedendo loro: "Where's the seal?". Per tutta risposta Harpo, uno dei due firmatari, appoggia sulla scrivania una grossa foca. L'equivoco gioca sulla polisemia della parola inglese "seal", che può significare sia sigillo che foca. Visto che la lingua italiana non offre un sostantivo polisemico equivalente a *seal*, l'adattatore italiano Sergio Jaquier optò per l'inserimento del verbo "Focalizziamo!". Questo breve aneddoto dimostra efficacemente la presenza dei vincoli di cui sopra e le limitazioni che essi impongono nello svolgimento dell'attività traduttiva, il cui risultato non deve mai scollegarsi da ciò che viene mostrato a schermo se si vogliono evitare gravi perdite di contenuto nella versione adattata e importanti squilibri tra questa e il prodotto originale, che possono portare ad una percezione di scarsa qualità dello stesso da parte dell'audience.

### 1.3.1 AVT e *Translation Theory*

I pesanti vincoli che l'attività della traduzione audiovisiva pone hanno fatto sì che buona parte degli studiosi la considerassero per molto tempo una forma di adattamento più che una vera e propria traduzione, escludendola di fatto dagli studi riguardanti la disciplina traduttiva fino a tempi relativamente recenti (Dìaz Cintas 2008; Ranzato 2010). Diaz Cintas tenta di spiegare questo stato delle cose sostenendo che

The practical difficulty of having to deal with multimedia texts together with the fact that research in our field has for many years been printed-text oriented are some of the reasons that explain this state of affairs. For some, this activity falls short of being a case of translation proper because of the various spatial and temporal limitations that restrict the end result and they prefer to talk about adaptation – an attitude that has stymied the debate about AVT.

(2008: 5)

La scarsa considerazione che la AVT ha ricevuto in passato è strettamente legata alla prospettive teoriche dominanti riguardo la traduzione, che sono state a lungo incentrate attorno al concetto di fedeltà al testo d'origine ed eccessivamente focalizzate sugli aspetti linguistici, trascurando invece aspetti fondamentali come il contesto culturale in cui il testo è prodotto e quello in cui viene ricevuto, il modo in cui viene percepito e recepito dal pubblico e la funzione per il quale esso è prodotto e distribuito. Uno dei primi autori a mettere in discussione la nozione di fedeltà assoluta al testo di partenza fu Eugene Nida, che introdusse i concetti di equivalenza formale ed equivalenza dinamica (o funzionale), il primo dei quali si basa sulla produzione di una traduzione che segua il più possibile non solo il contenuto di un testo, ma anche la sua struttura linguistica; il secondo invece prevede lo sviluppo di un testo target il cui effetto sia più simile possibile a quello del testo l'origine, senza porre particolari restrizioni alla sua forma (Nida 1964, Nida-Taber 1969).

Il tedesco Hans J. Vermeer seguì un approccio ancora più pragmatico quando alcuni anni dopo descrisse la cosiddetta “Skopos Theorie” (Vermeer-Reiß 1984), la prospettiva teorica secondo il quale il principio cardine che dovrebbe guidare le scelte traduttive è lo scopo ultimo del testo che si traduce, che di norma viene determinato dal cliente o dal committente che richiede il servizio. È chiaro che, seguendo questa

prospettiva, il concetto di equivalenza passa in secondo piano e il traduttore ha quindi notevole libertà di azione nello svolgimento del suo compito, avendo poche limitazioni oltre a quella del raggiungimento dello scopo prefissato.

Uno dei primi studiosi a sottolineare l'interdipendenza dei testi e delle relative traduzioni nei confronti delle rispettive strutture socio-culturali di appartenenza fu Itamar Even-Zohar, studioso israeliano che negli anni settanta sviluppò la Teoria Polisistemica, framework teorico secondo il quale una traduzione si colloca all'interno di un insieme di sistemi interrelati che fanno parte di una particolare 'sfera culturale', e nel quale competono per occupare la posizione centrale (Even-Zohar 1979). Secondo tale prospettiva il polisistema del cinema italiano, ad esempio, sarebbe composto dai prodotti locali e da quelli tradotti – doppiati, sottotitolati ecc. – e riguarderebbe le relazioni che si stabiliscono tra essi all'interno del contesto culturale del paese.

Gli studi di Even-Zohar aprirono la strada per la cosiddetta "svolta culturale" nei *translation studies*, che tradizionalmente si colloca tra la fine degli anni '80 e l'inizio dei '90: due degli "adepti" di questa scuola di pensiero sono Susan Bassnett e André Lefevere (Bassnet & Lefevere 1990), che con il loro lavoro hanno contribuito a spostare l'attenzione degli studiosi sull'interazione tra traduzione e cultura (Ranzato 2010). In particolare, il ruolo di Lefevere all'interno del contesto dei *Descriptive Translation Studies* e della cosiddetta *Manipulation School* è stato certamente rilevante per far sì che il mondo accademico iniziasse a dedicare alla traduzione audiovisiva l'attenzione che merita, contribuendo in modo proficuo all'individuazione di un substrato teorico adatto a un'attività che per molto tempo si era sostanzialmente focalizzata su aspetti puramente linguistici.

Anche se i suoi studi erano principalmente incentrati sul sistema letterario, la sua concezione del processo traduttivo come riscrittura (Lefevere 1992) sembra adattarsi perfettamente anche all'ambito degli audiovisivi. Secondo la sua visione, infatti, il testo tradotto è il risultato dell'interazione che avviene tra tre fattori principali:

- a) i professionisti che operano nel settore;
- b) il *patronage*, costituito dalle autorità governative che regolano la circolazione dei contenuti e dai committenti della traduzione;

**c)** la poetica dominante, vale a dire quella gamma di trame, situazioni e caratteri che influenzano il modo in cui una determinata opera viene inquadrata e catalogata da pubblico e critica.

Il primo fattore (**a**) fa riferimento campo della traduzione audiovisiva coesistono infatti diverse figure che hanno la facoltà di apportare modifiche al testo oltre a traduttore/i e adattatore/i, come i doppiatori stessi, il direttore del doppiaggio e perfino i committenti, vale a dire la casa di produzione o l'emittente che richiede il lavoro, ed è raro che l'intero processo venga documentato in modo tale da poter attribuire con precisione meriti (o demeriti) a ciascun attore coinvolto. Per quanto riguarda il secondo fattore (**b**) citato da Lefevere, cioè il *patronage*, oltre alle già citate case di produzione/distribuzione ed emittenti televisive è necessario considerare l'influenza, diretta o indiretta, che gli organismi istituzionali dediti alla revisione dei contenuti hanno sui prodotti audiovisivi e, di conseguenza, sulle loro versioni tradotte. In Italia ad esempio esiste la Commissione per la Revisione Cinematografica gestita dalla Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, che "esprime parere vincolante sulla concessione dei nulla-osta per la proiezione in pubblico dei film"<sup>9</sup>. Il terzo e ultimo fattore citato da Lefevere (**c**) riguarda i generi dominanti e, più in particolare, tutto ciò che riguarda i caratteri stereotipici delle situazioni, dei personaggi e delle trame che tendono a riproporsi in tali generi anche in base alla relazione della letteratura – ma lo stesso può applicarsi al cinema, al mondo dei videogiochi e ai vari settori dell'audiovisivo – con il sistema sociale nella quale si sviluppa. L'approccio proposto da Lefevere consente di analizzare i testi tradotti non come entità monolitiche che emergono da un singolo e ben definito processo decisionale, ma piuttosto come un "testo composito al quale vari 'inquilini' [...] hanno portato il loro contributo autoriale" (Ranzato 2010: 29). Nonostante il loro ruolo sia comunque indispensabile, è importante quindi tenere a mente che i traduttori sono solo una delle figure che lasciano la propria impronta sulla versione del testo che viene pubblicata e resa disponibile al pubblico.

---

<sup>9</sup> Sito web della Direzione Generale Cinema e Audiovisivo, <http://www.cinema.beniculturali.it/commissione2/27/commissione-per-la-revisione-cinematografica/>

## 1.4 Doppiaggio e Sottotitoli

In uno degli studi più influenti dell'epoca riguardanti la AVT, Delabastita (1989) individuava la peculiarità della traduzione audiovisiva nel simultaneo utilizzo di molteplici canali e codici: i testi audiovisivi in effetti 'producono significato' tramite l'uso di diversi canali semiotici, che l'autore divide in quattro tipologie diverse:

- segni **verbali** trasmessi **acusticamente**;
- segni **non verbali** trasmessi **acusticamente**;
- segni **verbali** trasmessi **visivamente**;
- segni **non verbali** trasmessi **visivamente**.

Tale classificazione è sufficiente a far intuire come la componente linguistica, per quanto certamente importante nel processo di trasferimento, non sia l'unico fattore da tenere in considerazione quando si ha a che fare con testi audiovisivi. È infatti l'interazione e la combinazione degli elementi verbali e non verbali a dare forma al 'messaggio' che viene poi percepito dal pubblico e come già detto è proprio questa caratteristica distintiva della AVT. Un elenco più dettagliato e inclusivo di quello di Delabastita è fornito da Chaume (2004a), che distingue:

1. il **codice linguistico**;
2. i **codici paralinguistici**;
3. il **codice musicale** e degli **effetti speciali**;
4. il **codice dell'arrangiamento sonoro**;
5. il **codice iconografico**;
6. il **codice fotografico**;
7. il **codice dei tipi di inquadrature**;
8. il **codice di mobilità**;
9. il **codice grafico**;
10. il **codice sintattico**;

1) Quello **linguistico** è il codice senza il quale "non potremmo parlare di un processo di traduzione propriamente detto", ed è "condiviso da tutti i testi che possono essere



tradotti” (Chaume 2004a: 17, mia traduzione). Non è quindi specifico dei soli testi audiovisivi.

2) Il codice **paralinguistico** riguarda i simboli convenzionali con il quale traduttori e adattatori indicano, ad esempio, i silenzi, le pause tra i dialoghi, il volume o il tono di una battuta ecc.

3) Il codice **musicale** e degli **effetti speciali** riguarda le canzoni presenti in un testo audiovisivo, di cui devono essere considerati aspetti come il ritmo, la posizione degli accenti, il numero di sillabe presenti nelle strofe ecc.

Il traduttore deve anche tener conto di effetti come applausi, risate, fischi e così via, e se necessario annotarli con segni convenzionali.

4) Il codice dell'**arrangiamento sonoro** concerne i suoni che possono provenire dalla scena (diegetici) o dall'esterno (non diegetici), ad esempio tramite un narratore non presente a schermo o all'interno della narrazione. Tale codice ha una notevole influenza sul lavoro del traduttore, che avrà più o meno libertà di azione in base alla visibilità o non visibilità di un parlante a schermo data la necessità, soprattutto nel doppiaggio, di rispettare il sincronismo articolatorio (Pavesi 2005) degli attori.

5) Il codice **iconografico** è quello che Chaume identifica come “il codice più rilevante trasmesso attraverso il canale visivo” (Chaume 2004a: 18, mia traduzione) e riguarda la rappresentazione di icone, indici e simboli nella traduzione. Tali simboli di norma non vengono rappresentati linguisticamente, a meno che non siano accompagnati da una spiegazione verbale o sia necessario chiarirne il significato al pubblico per via della loro rilevanza ai fini della trama.

6) Il codice **fotografico**, che riguarda i cambiamenti di luce, di prospettiva, di uso del colore ecc. può avere ripercussioni sulla traduzione nel caso in cui, ad esempio, abbia una diretta influenza sulla visibilità del/i personaggio/i parlante/i. In altri casi possono sorgere problematiche culturospecifiche quando l'uso di un particolare colore ha funzionalità espressiva, in quanto un colore che associato a certi aspetti in una cultura potrebbe evocare diverse associazioni in un'altra.

7) Il codice delle **tipologie di inquadrature** è molto importante in relazione all'attività traduttiva in quanto più la camera è vicina al personaggio parlante, maggiore sarà la necessità di adattare il dialogo o il suono ai suoi movimenti articolatori. Tale aspetto pone ovviamente maggiori limitazioni nel caso del doppiaggio.

8) Il codice di **mobilità** fa riferimento alla necessità di coordinare il movimento e la gestualità dei personaggi con le parole o i suoni che emettono, cercando per quanto possibile di ottenere il sincronismo espressivo (Pavesi 2005).

9) Il codice **grafico** è quello relativo alla traduzione di titoli, cartelli, segnali e didascalie all'interno di un prodotto AV.

10) Il codice **sintattico** (o del montaggio) è quello che riguarda la posizione delle scene, le relazioni tra una scena e l'altra e la loro posizione nello sviluppo della trama e della narrazione. L'influenza di questi aspetti nel processo di traduzione è ben spiegata da Chaume quando afferma che "un problema di traduzione all'interno di una certa scena potrebbe essere risolto guardando effettivamente l'intera scena o le scene successive, perché il montaggio, come operazione di creazione di significato, può gettare luce sulle soluzioni appropriate per il problema in questione" (Chaume 2004a: 22).

Nelle conclusioni del suo paper, Chaume (ibid.) sosteneva che i traduttori dovrebbero prestare particolare attenzione all'incidenza dei diversi codici significanti all'interno di quello linguistico, in quanto questo era l'unico codice a poter essere manipolato. Se oggi tale affermazione potrebbe essere contestata, in quanto i mezzi tecnici odierni consentono di apportare modifiche sia a livello dei segni visivi che di quelli acustici, è anche vero che difficilmente i committenti sono disposti ad allocare tempo e risorse per operare modifiche così importanti. La manipolazione del codice linguistico, certamente meno dispendiosa, rimane quindi spesso l'unica opzione realisticamente percorribile.

Le categorizzazioni di Delabastita e Chaume mostrano efficacemente che nel contesto di un prodotto audiovisivo i dialoghi sono certamente un elemento importantissimo, ma costituiscono solo uno dei fattori che determinano la qualità finale della versione tradotta di tale prodotto. L'analisi degli elementi che appartengono ai

diversi codici sopra elencati è un importante strumento per comprendere quali sono gli elementi che necessitano di maggiore attenzione a seconda della modalità di AVT all'interno del quale si opera, come mostrato nei paragrafi seguenti. Visto lo scopo del presente elaborato, le modalità trattate in questa sede saranno esclusivamente il doppiaggio e la sottotitolazione.

#### **1.4.1 Il doppiaggio**

Il doppiaggio è una delle più “antiche” tecniche di traduzione audiovisiva, praticata fin dagli albori del cinema e ancora oggi ampiamente utilizzata in molti paesi del mondo e in diversi contesti. Anche nei paesi nel quale non rappresenta la principale forma di AVT, il doppiaggio viene comunque utilizzato per la traduzione di prodotti dedicati ai bambini, specialmente quelli in età pre-scolare che ovviamente non possiedono ancora le capacità necessarie per poter usufruire, ad esempio, di prodotti sottotitolati.

Si è già visto come la traduzione audiovisiva sia a ragione considerata come un tipo di traduzione ‘vincolata’. Questa concezione riguarda il fatto che il traduttore non può semplicemente usare la prima opzione naturale che trova nella sua lingua d'arrivo, in quanto sussistono degli aspetti che devono avere la priorità sul mero significato delle parole (Chaume 2020: 110). Tale concetto è stato identificato negli anni '80 da studiosi come Tifford (1982) e applicato alla AVT da altri come Mayoral, Kelly & Gallardo (1988): nella classificazione proposta da questi ultimi, è proprio il doppiaggio a rappresentare la modalità traduttiva più limitata, e se si considera l'influenza dei codici (precedentemente elencati) di cui i testi audiovisivi sono composti sul processo di traduzione, comprenderne la ragione diventa piuttosto intuitivo. Si pensi ad esempio al ‘codice musicale’: sebbene possa capitare che una canzone non venga tradotta per motivazioni relative alla trama (Zabalbeascoa 1997: 339), nella maggior parte dei casi è necessario intervenire pesantemente sul testo per adattarlo al ritmo (che influisce sul numero di sillabe utilizzabili) e ricreare delle rime nella lingua target. Il codice dell'arrangiamento sonoro richiede anch'esso una notevole mole di lavoro, e una scena ambientata in una piazza o in un luogo affollato ad esempio può implicare la necessità che almeno alcune delle voci in sottofondo vengano rimpiazzate da altre che parlano la lingua di destinazione, a prescindere dalla loro rilevanza ai fini della trama. Le limitazioni più evidenti imposte dal doppiaggio sono però quelle relative

alla necessità di conservare il sincronismo articolatorio ed espressivo dei parlanti, e cioè tutte quelle connesse al codice delle tipologie di inquadrature, a quello di mobilità e a quello paralinguistico (tono di voce di una battuta, volume dei dialoghi ecc.). A volte, ad esempio, il rispetto del sincronismo può assumere un ruolo prioritario sul mantenimento di una perfetta equivalenza semantica, determinando la scelta di un vocabolo o una frase su un'altra.

Tenere conto di tutto ciò richiede una serie di competenze trasversali che vanno oltre la semplice abilità linguistica, e affrontare questo complesso di difficoltà sarebbe certamente un compito arduo per una singola persona, a prescindere dalle sue capacità. Nella pratica infatti, il doppiaggio di un prodotto audiovisivo richiede uno sforzo collettivo e coordinato di un discreto numero di professionisti: per usare le parole di Chaume (2020: 104; mia traduzione), esso è il frutto di “un collettivo lavoro linguistico, culturale, tecnico e creativo [...] [, e in quanto tale] il lavoro di squadra è vitale nella produzione di un prodotto finale di alta qualità.”

Anche se è certamente una parte fondamentale del processo di doppiaggio, la traduzione, l'adattamento e la sincronizzazione labiale (e articolatoria) del contenuto di una sceneggiatura di un testo audiovisivo è solo la prima fase della produzione del 'testo' finale. L'*output* di questa fase viene infatti poi suddiviso in vari segmenti, ciascuno dei quali deve poi essere interpretato da attori o doppiatori – di solito sotto la direzione di un direttore del doppiaggio – e registrato su una nuova traccia sonora. Non è raro che ulteriori modifiche vengano apportate durante questa fase dal direttore o dagli attori stessi, in modo da rendere l'interpretazione più fluida o più credibile. In seguito, la traccia prodotta è poi montata da un ingegnere del suono e missata con le altre che compongono il testo audiovisivo nel suo complesso. Infine, quando è possibile, la traduzione e la registrazione vengono revisionate da un reparto di controllo qualità, che si assicura che le linee guida richieste dal cliente siano state rispettate.

I vantaggi e i limiti del doppiaggio sono stati negli anni discussi e analizzati da studiosi appartenenti a varie nazionalità, e nonostante gli aspetti linguistici non siano l'unico fattore da tenere in considerazione, è evidente che le combinazioni e le differenze tra le lingue giocano un ruolo importante nella qualità del prodotto finale. Chaume (1998: 17) ad esempio evidenzia i problemi che sorgono quando si traduce un testo audiovisivo inglese, lingua che presenta un gran numero di espressioni monosillabiche, in spagnolo e catalano, dove invece le parole hanno generalmente

due o più sillabe. Lo stesso problema può applicarsi ad altre lingue romanze, come l'italiano e il francese. In questi casi, i tentativi forzati di rispettare la sincronia labiale possono portare a una traduzione nella lingua d'arrivo che è apparsa artificiosa e poco naturale, con snaturamenti della struttura grammaticale e sintattica. L'esistenza di tale linguaggio, denominato 'dubbese' o – in italiano – 'doppiaggese', è stata riconosciuta e investigata da studiosi di diverse nazionalità, tra cui Herbst (1997), Antonini (2005b), Bucaria e Chiaro (2007) e Romero-Fresco (2006). Indubbiamente, nella traduzione di testi AVT stranieri, si tende ad utilizzare una forma standard della lingua di destinazione. Se tale aspetto può essere visto come una mancanza e una deviazione dalle caratteristiche del *source text*, bisogna riconoscere che questa scelta è spesso il risultato di un compromesso derivante dal tentativo di rendere fruibile un prodotto al maggior numero di persone possibile, data la grande varietà di differenze linguistiche regionali all'interno di un paese come, ad esempio, l'Italia. È chiaro che, in un processo così articolato e complesso, è sempre possibile che si verifichino delle 'deviazioni' più o meno evidenti dal testo di partenza. Questo perché lo scopo ultimo del doppiaggio consiste principalmente nel far sì che un prodotto straniero appaia invece agli occhi del pubblico come uno prodotto nel proprio paese in maniera il più possibile realistica e credibile (Chaume 2020: 113), e tale aspetto è molto spesso prioritario rispetto, ad esempio, al concetto di 'equivalenza formale' per come inteso da Nida (vedi paragrafi precedenti). Il prossimo capitolo tratterà più approfonditamente questa tematica anche in relazione alle differenze culturali.

#### **1.4.2 La sottotitolazione interlinguistica**

In una delle sue pubblicazioni più recenti, Jorge Díaz Cintas fornisce la seguente definizione relativamente alla sottotitolazione interlinguistica:

La sottotitolazione può essere descritta come una pratica traduttiva che consiste nel rendere in forma scritta, di solito nella parte inferiore dello schermo, la traduzione in una lingua target dei dialoghi originali pronunciati da diversi parlanti, così come tutte le altre informazioni verbali che appaiono scritte sullo schermo [...] o sono trasmesse per via acustica nella traccia sonora.

(2020: 150; mia traduzione)

A differenza del doppiaggio quindi, la sottotitolazione<sup>10</sup> è una modalità AVT che prevede la produzione di un testo scritto in una lingua d'arrivo B a partire da un testo orale in una lingua di partenza A. In questo senso, la sua caratteristica distintiva è la necessità di effettuare una traduzione contemporaneamente interlinguistica (tra lingue diverse) e intersemiotica (tra codici diversi). Nella produzione dei sottotitoli per un dato testo, quest'ultimo non viene quindi modificato – come nel caso del doppiaggio in cui viene sostituita l'intera traccia audio – ma riceve un'aggiunta, uno 'strato extra' di informazioni sotto forma di scritte presenti sullo schermo. Un termine che rende bene la complessità di questa pratica è stato fornito da Gottlieb (1994: 104), che in un suo scritto la descriveva come "*diagonal translation*". In una pubblicazione successiva Gottlieb descrive anche il cosiddetto "feedback intersemiotico", ovvero il risultato della compresenza e dell'interazione tra i vari sistemi semiotici di un testo filmico, che può risultare determinante nel rendere una determinata scelta traduttiva coerente e accettabile o meno (Gottlieb 2012). In questo gioca un ruolo anche la conoscenza della lingua *source* da parte dell'audience, a seconda del quale una soluzione può risultare ragionevole o poco comprensibile, nel caso in cui si distacchi eccessivamente dal testo originale.

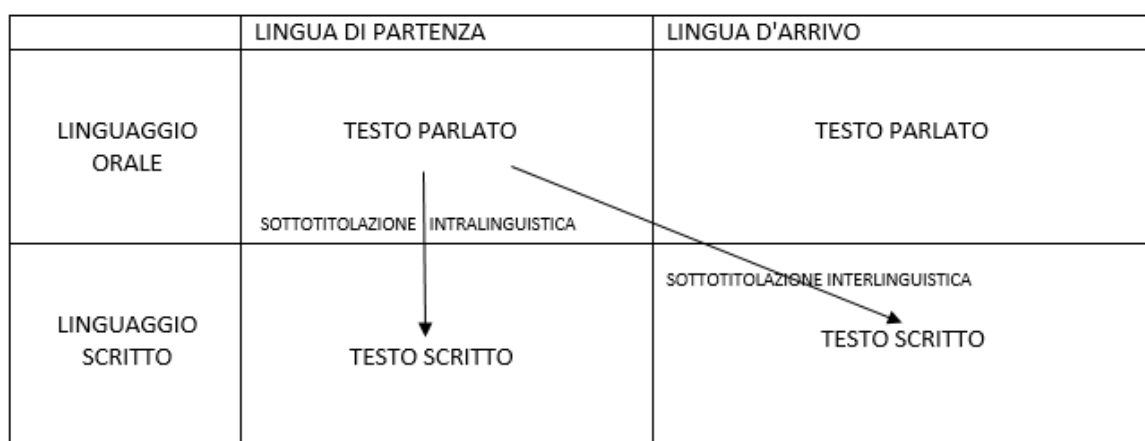


Tabella 1.1 La sottotitolazione interlinguistica come traduzione diagonale, adattato da Gottlieb (1994)

<sup>10</sup> da qui in avanti il termine 'sottotitolazione' verrà usato esclusivamente in riferimento alla sottotitolazione interlinguistica.

Il crescente utilizzo dei sottotitoli come conseguenza della digitalizzazione, oltre che della nascita e diffusione di una gran varietà di nuovi prodotti multimediali che ne prevedono l'utilizzo, ha fatto sì che si venisse a creare una certa mancanza di uniformità e di standardizzazione riguardo al formato e al modo in cui i sottotitoli vengono mostrati a schermo. Ciononostante, diversi accademici e professionisti del settore AVT si sono interessati nel tempo all'investigazione e alla definizione delle norme solitamente applicate (ad esempio Ivarsson e Carroll 1998<sup>11</sup>, Karamitroglou 1998, Pedersen 2011, 2018).

La difficoltà più evidente insita nella sottotitolazione riguarda il fatto che essa deve trasferire il dialogo dalla lingua parlata, apparentemente indisciplinata e spesso ricca di imprecisioni, pause, false partenze, frasi sconnesse o non finite ecc., alla più 'disciplinata' lingua scritta, che invece è tenuta a rispettare un insieme di regole e convenzioni più rigide per trasmettere efficacemente un messaggio. Le sfumature e le specificità di un dialogo non possono cioè essere riprodotti completamente in forma scritta, né è possibile replicare gli effetti funzionali e comunicativi della componente non verbale che caratterizza il discorso orale (Perego e Caimi 2002). Gli aspetti da tenere in conto nello svolgimento della pratica sono molteplici, e riguardano questioni spaziali (il modo in cui i sottotitoli appaiono e la posizione che occupano sullo schermo), stilistiche (es. la formattazione e il colore utilizzato) e temporali (quanto rimangono visibili e il modo in cui vengono suddivisi e sincronizzati con i dialoghi). Per quanto riguarda i primi due aspetti, i sottotitoli sono solitamente visualizzati in orizzontale e giustificati al centro e, per limitare l'ostruzione dell'immagine, vengono posizionati in fondo allo schermo dato che questa è di solito la zona di minore importanza per l'azione e gli avvenimenti mostrati. Ciò può però variare a seconda delle abitudini del pubblico e alle caratteristiche linguistico-culturali dei vari paesi: in Giappone ad esempio non è raro che le scritte vengano posizionate in posizione verticale sul lato destro dello schermo (Díaz Cintas 2020: 152). Capita spesso che i sottotitoli vengano spostati in altre parti dello schermo, ad esempio quando un'azione importante si svolge nella parte inferiore, quando lo sfondo è così chiaro che i sottotitoli rischiano di essere illeggibili, o in presenza dei titoli di testa o di scritte che forniscono date o informazioni sulla storia, su un personaggio ecc. Le scelte relative al font, alle

---

<sup>11</sup> [Code of Good Subtitling Practice – Esist](#)

dimensioni, al colore e al numero di linee e di caratteri delle scritte possono variare (anche in base al tipo di alfabeto utilizzato), ma il principio fondamentale è sempre quello di garantirne la visibilità evitando al contempo di distrarre gli spettatori da ciò che avviene a schermo. Ad ogni modo, nella maggioranza dei casi in prodotti come film e serie TV non vengono mai utilizzate più di due linee di testo per sottotitolo.

L'aspetto temporale è anch'esso molto rilevante per la leggibilità e l'accessibilità dei sottotitoli, e spesso è un fattore determinante per l'apprezzamento dello spettatore circa la qualità di un prodotto sottotitolato. Anche in questo caso le norme adottate variano in base alle caratteristiche del testo e alle necessità del pubblico, ma come regola generale si cerca di sincronizzare i sottotitoli in modo tale che 'accompagnino' l'audio delle battute che vengono pronunciate dagli attori (o dal/i narratore/i). Idealmente, un sottotitolo non dovrebbe protrarsi oltre un cambio di inquadratura, in quanto è possibile che ciò inneschi la rilettura dello stesso da parte del pubblico (Díaz Cintas 2020: 158), anche se non sempre è possibile rispettare tale criterio. In linea di principio, il tempo in cui un sottotitolo rimane sullo schermo dipende fondamentalmente dalla rapidità dello scambio originale. Tuttavia, esistono due parametri principali che aiutano a fissare i limiti della durata massima e minima: per quanto riguarda la prima, Díaz Cintas e Remael (2007) si basano su quella che chiamano la 'regola dei sei secondi', ovvero la teoria secondo il quale due righe complete di circa 35 caratteri ciascuna possono essere lette in sei secondi dalla grande maggioranza degli spettatori. La durata minima è invece identificata in un secondo, soglia al di sotto del quale c'è il rischio che il sottotitolo non venga percepito alla vista. È chiaro che in questo contesto la fase di *spotting*, che consiste nel determinare i tempi di entrata e uscita di ogni singolo sottotitolo e che viene effettuata prima dell'inserimento del testo tradotto, è molto importante per favorire la scorrevolezza del testo e la sua comprensione. Il *timecode*, un codice numerico che identifica la posizione di un fotogramma nella sequenza video rispetto ad un punto iniziale (l'inizio del film/programma/video), è uno strumento estremamente prezioso per lo svolgimento di tale attività. Ad ogni modo, lo *spotting* può essere particolarmente difficoltoso nel caso in cui siano presenti più parlanti in contemporanea, così come la resa dei sottotitoli nel mostrare chiaramente chi sta dicendo cosa.

Altra difficoltà deriva dalla possibile presenza di dialoghi particolarmente densi e rapidi scambi di battute: in questi scenari, capita spesso che il traduttore ometta



alcune informazioni o riformuli alcuni elementi del testo, fenomeni al quale si fa riferimento come “riduzione totale o cancellazione”, nel primo caso, e “riduzione parziale o condensazione” dei dialoghi nel secondo (cfr. Díaz Cintas e Remael 2007, Díaz Cintas 2020). Nonostante il loro forte impatto sul testo d’arrivo, queste operazioni sono considerate accettabili in virtù del fatto che “[...] le intenzioni verbali e le corrispondenti caratteristiche paraverbali e visive sono più importanti degli elementi lessicali isolati” (Gottlieb 2012: 50). In quest’ottica, i sottotitoli possono essere a ragione considerati una modalità AVT “frammentaria” (Gottlieb 2012) in quanto elementi stilistici come colloquialismi, uso di slang, imprecazioni, ripetizioni, ecc. sono spesso sacrificati in favore di una lettura più agevole: similmente a quanto si è visto riguardo al doppiaggio e l’artificialità del ‘doppiaggese’, anche nella sottotitolazione alcune caratteristiche dei dialoghi originali si perdono e il linguaggio usato subisce un processo di “normalizzazione” (ibid., 52).

La natura vincolante dei sottotitoli e la loro intrusività come elemento fonte di distrazione nei confronti di ciò che accade a schermo sono sempre state messe in evidenza nelle discussioni su questo tipo di traduzione, tanto che nel tempo alcuni si sono riferiti ad essa come ‘male necessario’ (Marleau 1982). Nonostante le discussioni in ambito accademico e non, la sottotitolazione al giorno d’oggi è probabilmente il metodo AVT più diffuso al mondo, e anche se la maggiore efficienza economica e le più brevi tempistiche richieste dal processo rispetto – ad esempio – al doppiaggio hanno certamente un ruolo molto importante in questo primato, vi sono altri aspetti positivi che la ricerca attribuisce all’utilizzo della pratica. I benefici nel contesto dello sviluppo dell’alfabetizzazione, dell’apprendimento e acquisizione delle lingue sono stati studiati e documentati da molti accademici e professionisti negli ultimi decenni (Van de Poel e d’Ydewalle 1999, Danan 2004, Neves 2004, Vanderplank 2016, solo per citarne alcuni), mentre nuovi studi mettono in dubbio alcune delle critiche tradizionalmente mosse nei confronti di questa modalità AVT, come l’assunzione che un testo doppiato sia più facilmente processabile rispetto a uno sottotitolato (Perego, Orrego-Carmona, Bottirolì 2016; Perego, Del Misser e Stragà 2018).

### **1.4.3 Doppiaggio, sottotitoli e nuovi media: un panorama in evoluzione**

A partire dalla diffusione dei DVD nella metà degli anni 90, e più recentemente con lo sbarco dei cosiddetti servizi OTT (over-the-top) di cui fanno parte anche le sempre più

numerose piattaforme video-on-demand (VOD), la diffusione di audiovisivi a livello globale è aumentata esponenzialmente, tanto che secondo alcune statistiche oggi i prodotti AVT costituiscono circa l'80% dell'intero traffico dati della rete (Lister 2019). I progressi della tecnologia non hanno influenzato soltanto la produzione, la distribuzione e la fruizione dei vari prodotti, ma anche le tecniche, i metodi e i processi attraverso il quale essi vengono resi disponibili in una quantità e varietà di linguaggi sempre maggiore. Per usare le parole di Chaume, è il concetto stesso di '*Audiovisual Translation*' che sta mutando e che necessita di "[...] essere considerat[o] in modo più ampio per racchiudere le pratiche moderne che, a causa della digitalizzazione, si fondono con le modalità tradizionali di traduzione audiovisiva o le completano" (Chaume 2019: 326; mia traduzione). Tali mutamenti hanno influenzato anche le aspettative del pubblico, che oggi da quasi scontata la possibilità di poter fruire di qualsiasi prodotto in vari dispositivi quali laptop, smartphone, PC, smart TV e tablet scegliendo tra varie tracce audio e sottotitoli in diverse lingue.

Lo sviluppo tecnologico e l'evoluzione dei comportamenti di consumo delle audience hanno ormai reso obsoleto l'annoso e tradizionale dibattito riguardo a quale modalità sia 'superiore' tra doppiaggio e sottotitoli, e secondo studiosi come Díaz Cintas (2020) tale discussione semplicemente non è più attuale. Entrambe le pratiche vengono oggi generalmente considerate come ugualmente valide, pur con le loro specificità, pregi e difetti, e sembra che anche all'interno del mercato audiovisivo internazionale il focus sia sul fornire diverse scelte in base alle preferenze o alle necessità personali di ciascuno. Ciò include anche pratiche legate all'accessibilità, come la sottotitolazione per sordi e ipovedenti e l'audiodescrizione per i non vedenti e gli ipovedenti, tematiche sul quale c'è sempre più attenzione (Desblache 2020, Greco e Jankowska 2020, Mazur 2020, Romero-Fresco 2018, 2020) anche in settori relativamente giovani come quello videoludico (Wilds 2020). Aziende come Netflix stanno espandendo il numero di combinazioni linguistiche in cui sono disponibili i propri prodotti<sup>12</sup>, e la compagnia statunitense ha di recente iniziato a introdurre doppiaggi in lingua inglese per produzioni non anglofone, impostati per default come

---

<sup>12</sup> Per la traduzione dell'interfaccia e la disponibilità di sottotitoli, al gennaio 2019 la priorità di Netflix era riservata alle seguenti lingue: arabo, cinese, danese, olandese, inglese, finlandese, francese, tedesco, greco, ebraico, italiano, giapponese, coreano, norvegese, polacco, portoghese, rumeno, spagnolo, svedese, thai e turco. Da R. Lobato (2019).

modalità di visione predefinita (Nguyen 2018), – anche se gli utenti possono sempre passare alla versione originale con i sottotitoli, se lo desiderano.

Le diverse modalità di fruizione introdotte dai nuovi attori del mondo audiovisivo e dalle moderne tecnologie sono accompagnate da innovazioni anche a livello del processo traduttivo, ad esempio tramite lo sfruttamento di software proprietari basati sul cloud computing che le agenzie di traduzione<sup>13</sup> e i fornitori di servizi tendono a condividere con il loro pool di traduttori per velocizzare scambio di file e di risorse condivise, sfruttando a volte anche l'integrazione con CAT tool di vario tipo (Bolaños-García-Escribano e Díaz Cintas 2020). La condivisione di queste risorse è certamente un fattore positivo per le aziende dal punto di vista della produttività e delle tempistiche di lavorazione, specialmente in un contesto globale come quello in cui stiamo attualmente vivendo a causa della pandemia da Covid-19, in cui il ruolo del lavoro da remoto ha assunto una rilevanza fondamentale. L'ingresso e la presenza delle piattaforme VOD nel mercato fa sorgere anche importanti interrogativi sulle differenze e i punti in comune tra queste e i media mainstream come la TV. Ad esempio, come affrontano le diverse necessità legate all'adattamento del formato dei sottotitoli alle varie piattaforme utilizzabili per la visione dei propri prodotti? Come gestiscono l'elevata quantità di lavoro richiesta dalla traduzione di un così grande numero di produzioni proposte al pubblico? Quanto incide l'influenza del 'patronage' sui contenuti e sulle tematiche proposte rispetto alle trasmissioni televisive e, di conseguenza, sulle scelte effettuate nel processo traduttivo (cfr. Bucaria 2009)? Sebbene l'affermazione di queste piattaforme sul mercato audiovisivo globale sia ormai ampiamente attestata (Lotz 2017, Lobato 2019), molti dei quesiti relativi a come esse gestiscono i processi traduttivi rimangono ancora senza risposta. La loro massiccia e ingombrante presenza nel panorama mediatico globale sta però suscitando notevole interesse accademico (Nguyen 2018, Pedersen 2018, Campos e Azavedo 2020, Kuscu-Ozbudak 2021), e la ricerca è certamente sulla buona strada per compiere notevoli passi in tale direzione.

---

<sup>13</sup>Una di queste è ad esempio Zoo Digital, azienda per la quale ho personalmente svolto lavori di sottotitolazione di serie televisive.



## Capitolo II – Cultura e AVT

### 2.1 Cultura e ‘radicamento culturale’ dei testi

Nell'ambito di un mondo sempre più 'globalizzato e iperconnesso', il concetto di cultura è oggi più che mai di fondamentale rilevanza, ed ha un ruolo determinante in qualsiasi interazione umana. Tale concetto riguarda l'insieme delle conoscenze umane, delle credenze, degli stili di vita, dei modelli di comportamento che derivano dalla capacità dell'uomo di assorbire la conoscenza e di trasmetterla da un membro all'altro della comunità, oltre che da una generazione all'altra (Ivir 2003). In quest'ottica, ogni oggetto, strumento, servizio prodotto è inevitabilmente condizionato dal contesto culturale in cui ha origine: qualsiasi atto di comunicazione – anche quando avviene all'interno di una sola lingua e non richiede traduzione – è un tentativo di colmare i possibili divari culturali, sociali e individuali tra coloro che vi prendono parte. La cultura e la diversità sono strettamente legate tra loro (Sawyer e Thoroughgood 2012), e la soggettività gioca un ruolo importante, dato che le differenze che esistono tra individui appartenenti a un determinato ambiente culturale possono influenzare la percezione che essi hanno nei confronti di un'altra cultura (Robinson 1992).

Una delle rappresentazioni più utilizzate per descrivere il funzionamento della cultura è la Teoria dell'Iceberg, sviluppata da Edward T. Hall negli anni 50 (Katan 1999) e ripresa in seguito da molti altri studiosi. La metafora dell'iceberg simboleggia l'inconsapevolezza degli individui nei confronti dei diversi elementi 'sommersi', cioè non osservabili e riconoscibili a primo impatto, che influenzano le varie culture. In effetti, la maggior parte di questi è spesso ignorata o sottovalutata, nonostante la loro pesante influenza nei processi comunicativi (Hanley 1999).

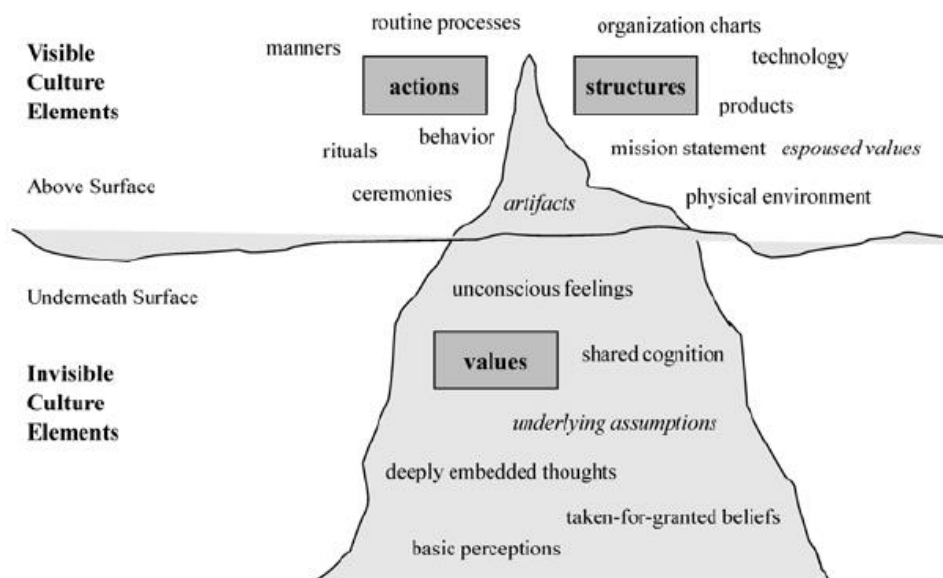


Fig. 2.1 – Elementi culturali nella metafora dell'iceberg: azioni e strutture visibili, valori invisibili. Da Recker, Schmiedel e Vom Brocke (2015)

Fin dall'antichità, le differenze esistenti tra le varie culture – di cui le rispettive lingue sono espressione nonché componenti essenziali – hanno costituito il motivo principe delle necessità traduttive, e sebbene le differenze culturali esistano e si manifestino in molti modi diversi, la loro presenza si rende particolarmente tangibile proprio quando si ha a che fare con l'attività della traduzione (in tutte le sue forme). Allo stesso tempo, tali differenze sono probabilmente una delle più importanti cause delle difficoltà che si incontrano quando si traduce (Ivir 2003).

Qualsiasi testo ha in effetti un certo grado di radicamento culturale (o *cultural embeddedness* – Ranzato 2010:36), ovvero presuppone il proprio utilizzo in un particolare contesto socio-culturale all'interno del quale è maggiormente comprensibile. In questo senso, più un determinato testo è radicato all'interno dell'ambiente in cui è stato prodotto, maggiore sarà la difficoltà nel trasferirlo e riprodurlo in un'altra lingua e in un'altra cultura (Pym 2010), e il compito del traduttore è proprio quello di allentare questi legami di appartenenza trovando delle strategie per renderlo il più possibile comprensibile nella cultura target.

## 2.2 La svolta culturale nei *Translation Studies*

Nel campo dei *Translation Studies*, che per lungo tempo erano rimasti principalmente e per la maggior parte incentrati sui concetti di fedeltà ed equivalenza al testo d'origine, gli anni '90 videro un cambio di prospettiva con l'avvento della cosiddetta 'svolta culturale' (o *cultural turn*). Autori come Susan Bassnett e André Lefevere, proseguendo sulla strada già tracciata da altri come Itamar Even-Zohar (1979), Gideon Toury (1978), James Holmes (1978) e Reiß & Vermeer (1984) suggerirono che per compiere un passo in avanti negli studi sulla traduzione fosse necessario riconoscere l'importanza di altri fattori oltre alla mera 'fedeltà' nel riprodurre il testo di partenza nella lingua d'arrivo o al tanto dibattuto concetto di 'equivalenza'. Tra gli elementi evidenziati dai due vi erano ad esempio il ruolo che la traduzione gioca nella formazione dei sistemi letterari, il fatto che il processo traduttivo non fosse così lineare come molti ritenevano e il coinvolgimento del traduttore all'interno di complesse negoziazioni di potere (Bassnett e Lefevere 1990). Più avanti, gli stessi autori ampliarono la discussione sostenendo l'utilità dello studio dei testi tradotti come strumento per investigare la relazione tra i due sistemi culturali in cui questi sono inseriti (Bassnett e Lefevere 1998). Secondo Bassnett, i concetti di linguaggio e cultura sono intrinsecamente correlati:

[...] separare il linguaggio dalla cultura è come tentare di risolvere il vecchio dibattito su chi sia nato prima tra la gallina o l'uovo. La lingua è incorporata nella cultura, gli atti linguistici hanno luogo in un contesto e i testi sono creati in un continuum, non nel vuoto. [...] La traduzione riguarda non solo la lingua, ma anche la cultura, perché le due cose sono inseparabili.

(2007:23; mia traduzione)

Lo spostamento del focus degli studi sulla traduzione dalle questioni formali e prettamente linguistiche agli aspetti extralinguistici come l'impatto culturale e i vari fattori che concorrono a influenzare le scelte effettuate nei processi traduttivi ha portato una ventata d'aria fresca all'interno del mondo accademico, e negli ultimi decenni parecchi studiosi hanno seguito – e ampliato ulteriormente – la strada tracciata da Bassnett e Lefevere (ad esempio: Venuti 1995, Heilbron 1999, Hermans 2006).

Nel suo libro *"The Translator's invisibility"*, Venuti rifiuta la visione secondo cui la traduzione deve essere svolta e giudicata secondo i concetti pseudo-matematici di equivalenza semantica o di corrispondenza uno-a-uno. Pone invece l'enfasi sulle differenze culturali e sulla necessità del traduttore di rimpiazzare il testo d'origine con uno che sia comprensibile al lettore nella lingua di destinazione, riconoscendo che la differenza tra i due "non può mai essere eliminata del tutto [...] [e] qualunque differenza trasmessa dalla traduzione viene impressa nella cultura della lingua target, assimilata alle sue condizioni di intelligibilità, ai suoi canoni e tabù, ai suoi codici e ideologie." (Venuti 1995: 18; mia traduzione). Riferendosi soprattutto alla traduzione letteraria, l'autore descrive anche due approcci che sono stati nel tempo adottati per rendere i testi stranieri accessibili ai membri della cultura target, ovvero il metodo addomesticante, "una riproduzione etnocentrica del testo straniero ai valori culturali della lingua d'arrivo, portando l'autore a casa" e un metodo estraniante, che agisce con "pressione etnodeviante su quei valori per segnalare la differenza linguistica e culturale del testo straniero, mandando il lettore all'estero" (ivi: 20; mia traduzione). L'autore è piuttosto critico nei confronti del primo approccio, sostenendo che si tratti di una forma di protezionismo culturale e di un tentativo di 'filtrare' gli input provenienti dall'esterno e mantenere lo status quo (Venuti 2018). La traduzione estraniante segnala invece la differenza del testo straniero sconvolgendo i codici culturali che prevalgono nella lingua d'arrivo e discostandosi sufficientemente dalle norme native per "inscenare un'esperienza di lettura aliena" (Venuti 1995: 20; mia traduzione) e in un certo senso immergendo il lettore/pubblico in un contesto nuovo ed estraneo a ciò a cui è abituato. Venuti tende a prediligere quest'ultimo approccio in quanto, anche se a primo impatto può risultare spaesante, rappresenta un baluardo di difesa contro l'egemonia linguistica e culturale anglofona e una forma di difesa contro l'etnocentrismo e l'imperialismo culturale.

Molto spesso definire cosa sia effettivamente specifico di una cultura non è semplice, dato che si potrebbe affermare che tutto è culturalmente prodotto all'interno di una lingua, a partire dallo stesso codice linguistico (Aixelà 1996). In questo senso è utile citare la definizione fornita da Mailhac, secondo il quale un riferimento culturale è qualsiasi "entità culturale che, a causa della distanza dalla cultura d'arrivo, è caratterizzato da un grado di opacità sufficiente a costituire un problema per il lettore di arrivo" (Mailhac 1996: 133-134; mia traduzione). Questa definizione è utile a comprendere come il problema del trasferimento culturale non deriva solo da quegli



elementi che sono esplicitamente specifici (ad esempio il nome di un brand, di un personaggio politico, di un paese ecc.), ma anche ad esempio da modi di dire, espressioni idiomatiche, stereotipi, modelli comportamentali ecc.

### 2.3 Riferimenti culturali e AVT

Nell'ambito di una pubblicazione sulla resa dei riferimenti culturali nei sottotitoli, Pedersen (2005) definisce un 'riferimento extralinguistico legato alla cultura' (*Extralinguistic Culture-bound Reference – ECR*) in questo modo:

[...] riferimento che è effettuato per mezzo di qualsiasi espressione linguistica legata alla cultura, che si riferisce a un'entità o processo extralinguistico, e che presumibilmente ha un referente discorsivo che è identificabile per un pubblico di riferimento in quanto esso è presente all'interno della conoscenza enciclopedica di quel pubblico.

(2005:2; mia traduzione)

La definizione di Petersen è sicuramente utile e precisa nell'identificare cosa costituisce un ECR, ma sembra trascurare il fatto che, nel particolare ambito della traduzione audiovisiva, i riferimenti possono essere trasmessi anche tramite il canale visivo (il rimando è al codice iconografico e a quello fotografico, descritti nel capitolo precedente). Per fare un esempio, se in un film indiano viene mostrato il Sansad Bhavan (il palazzo del parlamento), il pubblico domestico non avrà probabilmente difficoltà nell'identificarlo come il simbolo della democrazia indiana. Il pubblico straniero invece potrebbe non possedere tale conoscenza, e potrebbe quindi essere necessario inserire una didascalia a schermo che espliciti tale associazione, o comunque utilizzare una strategia differente per evitare che il pubblico resti spaesato. Stesso discorso può applicarsi alla gestualità: un gesto compiuto da un attore può avere un particolare significato condiviso e comprensibile all'interno di un contesto culturale, ma indecifrabile al suo esterno.

Un'altra definizione utile è fornita da Chiaro (2009), che parla di CSR (*Culture Specific References*) descrivendoli nel modo seguente:

Le CSR sono entità che sono proprie di una specifica cultura e di quella cultura soltanto, e possono essere esclusivamente o prevalentemente visive (un'immagine di un personaggio locale o nazionale, una danza locale, funerali di animali domestici, feste premaman), esclusivamente verbali o anche di natura sia visiva che verbale.

(2009:156; mia traduzione)

Chiaro è una dei pochi studiosi a riconoscere ed esplicitare il fatto che i riferimenti culturali (o CSR) possono essere anche di natura visiva, anche se pecca forse di troppa rigidità nell'affermare che essi appartengano sempre ad una sola cultura: nel mondo di oggi, sempre più globalizzato e interconnesso, esistono innumerevoli riferimenti che superano i confini nazionali e sono riconoscibili in diversi contesti culturali o addirittura a livello mondiale. Difficile, ad esempio, trovare qualcuno sul pianeta che non abbia una minima conoscenza di personaggi come Elvis Presley, Mahatma Gandhi o Dante Alighieri. A questo riguardo, sempre Pedersen (2005) propone una distinzione tra riferimenti *Transcultural*, *Monocultural* e *Microcultural*, con i primi che dovrebbero "essere recuperabil[i] dalla comune conoscenza enciclopedica del pubblico ST e TT", i secondi specifici della cultura di partenza e gli ultimi "legat[i] alla cultura di partenza, ma [...] troppo specializzat[i] o troppo local[i] per essere conosciut[i] dalla maggioranza del pubblico di tale cultura." (Pedersen 2005:10-11; mia traduzione).

Ranzato riconosce il limite degli studi sulla traduzione applicati alla AVT, sostenendo che nel particolare contesto della traduzione audiovisiva "la questione dei riferimenti culturali non è stata esplorata in modo in modo approfondito [...]. Questa mancanza [...] è un problema, dato che non necessariamente le conclusioni raggiunte per altri tipi di traduzione possono applicarsi al settore audiovisivo" (Ranzato 2010: 42). Come abbiamo visto, nell'ambito dell'AVT la natura polisemiotica dei testi pone diverse problematiche relativamente ai riferimenti culturali e data la stretta connessione della componente linguistica con il codice visivo non sempre è possibile agire sugli elementi 'estranei' e modificarli o esplicitarli in base alle necessità del pubblico target. Molti dei riferimenti visivi e acustici specifici al contesto socio-culturale d'origine sono praticamente incomprensibili al suo esterno.

A questo riguardo, uno degli autori che ha sottolineato l'importanza di un approccio traduttivo che integri le analisi puramente linguistiche con lo studio di tutte

le altre componenti semiotiche che compongono un testo multimodale è Taylor (2016). Secondo Taylor, il compito del traduttore audiovisivo è trovare la formulazione linguistica che meglio esprime l'integrazione delle varie forze semiotiche. Le scelte del traduttore dovrebbero quindi comprendere un'analisi di tutte le componenti che concorrono alla creazione di senso all'interno del prodotto, a partire dalla sceneggiatura, che può contenere elementi importanti relativamente all'interpretazione del testo filmico (Gambier 2006). L'autore pone anche enfasi sulla conoscenza enciclopedica del singolo traduttore, che unita alla sua consapevolezza culturale e alla comprensione dei limiti di conoscenza di un pubblico può costituire un fattore decisivo per affrontare con successo gli scenari legati alle questioni culturali e quelli che Pedersen chiama "translation crisis points" (2005). L'autore propone anche un metodo utile all'analisi dei testi multimediali, ovvero la trascrizione multimodale: ideata per la prima volta da Thibault (2000), essa consiste in una griglia divisa in righe e colonne che contiene una descrizione di ciò che si può vedere a schermo in una determinata sequenza, di ciò che sta accadendo e dei suoni che si possono sentire, corredata di screenshot eseguiti a intervalli predeterminati. Le informazioni così fornite possono indicare a un traduttore se il significato è impartito attraverso modalità semiotiche diverse dalle parole e quindi evitare, per esempio, di 'appesantire' eccessivamente i sottotitoli, riducendo il carico cognitivo dello spettatore. Taylor riconosce però che, nonostante sia indubbiamente utile per sensibilizzare gli studenti riguardo le complessità dell'AVT, il metodo è totalmente impraticabile per la descrizione di un intero film, o di qualsiasi testo audiovisivo di più di qualche minuto di lunghezza, e difficilmente utilizzabile in ambito professionale dato che l'analisi risulta molto dispendiosa a livello di tempo.




VISUAL FRAME	VISUAL IMAGE + KINESIC ACTION	SOUNDTRACK	SUBTITLE
	Guido, son and other prisoner in civilian clothes accompanied by guard. Guido takes son's hand. Both men look at the boy. The guard observes the scene.	Guido's son speaks. "Dove va lo zio?" Sound of walking. Soft music in background.	"Where is Uncle Eliseo going?"
	Another prisoner becomes visible. Guido turns towards Uncle Eliseo.	Guido's son speaks. "Dove va lo zio?" Sound of walking. Soft music in background.	"Where is Uncle Eliseo going?"
	A fourth prisoner comes into view. Guido turns back to his son. The guard walks on.	Guido replies to his son. "Altra squadra. Tutto organizzato, no?" Sound of walking. Soft music in background.	"He's on another team. It's all organised."

Fig. 2.2 – Esempio di analisi multimodale di una scena de “La vita è bella”.

Da Taylor (2016)

Infine, conclude sottolineando che nonostante gli studi sulla traduzione audiovisiva e quelli sulla multimodalità siano fioriti negli ultimi anni, non si è ancora giunti ad un'integrazione consolidata delle due discipline, mentre in ambito professionale succede spesso che le traduzioni vengano svolte basandosi quasi esclusivamente su trascrizioni e materiale in forma scritta: è evidente che in tal modo gran parte delle componenti non verbali – compresi eventuali riferimenti culturali ‘visivi’ come quelli sopra esemplificati – vadano perdute nel processo. Il risultato è che “la mancanza di attenzione nei confronti di tutte le fonti di significato è evidente in molti testi tradotti” (Taylor 2016: 232; mia traduzione).

### 2.3.1 Classificazioni e strategie traduttive

Per quanto riguarda la classificazione dei riferimenti culturali potenzialmente problematici in ambito traduttivo, le tassonomie proposte negli anni da vari accademici sono molteplici. Uno espressamente dedicato all'analisi in ambito AVT – nello

specifico alla sottotitolazione – è quello indicato da Díaz Cintas e Remael (2007). Gli autori dividono le CSR<sup>14</sup> in tre macrocategorie<sup>15</sup>:

1) *Riferimenti geografici*

- Oggetti relativi alla geografia fisica: savana, monzone, tornado ecc.
- Oggetti geografici: Downs<sup>16</sup>, Plaza Mayor, Piazza Roma ecc.
- Specie endemiche di animali e piante: sequoia, zebra, koala ecc.

2) *Riferimenti etnografici*

- Oggetti della vita quotidiana: tapas, trattoria, igloo ecc.
- Riferimenti al lavoro: ranch, gondoliere, guardia svizzera ecc.
- Riferimenti ad arte e cultura: blues, pizzica, giorno del ringraziamento ecc.
- Riferimenti alla nazionalità o al luogo di nascita: sardo, parigino, canadese ecc.
- Misure e unità di conto: pollice, oncia, euro, yen ecc.

3) *Riferimenti sociopolitici*

- Riferimenti a unità amministrative o territoriali: contea, borgo, comune ecc.
- Riferimenti a istituzioni e funzioni: Bundestag, maresciallo, Congresso ecc.
- Riferimenti alla vita socioculturale: Ku Klux Klan, proibizionismo, visconte ecc.
- Riferimenti a istituzioni e oggetti militari: marines, Beretta, tenente colonnello ecc.

Sebbene la classificazione proposta possa avere qualche pecca a livello di categorizzazione (ad esempio “maresciallo” potrebbe essere inserito sia nella categoria dei ‘riferimenti a istituzioni e funzioni’ che a quella dei ‘riferimenti al lavoro’) è certamente utile a esemplificare le varie tipologie di riferimenti che si possono incontrare in un testo. Ben più importante è però la valutazione delle differenti strategie che i traduttori possono applicare quando si trovano a che fare con le CSR. A questo riguardo, numerose sono le tassonomie proposte nel tempo da accademici come Gottlieb (1992), Ivarsson (1992), Nedergaard-Larsen (1993), Kovačič (1996) e altri. Effettivamente, come fa notare Ramière (2006) nel suo articolo, la letteratura

---

<sup>14</sup> Per comodità viene qui usato l’acronimo già citato in precedenza e presente in Chiaro (2009)

<sup>15</sup> Alcuni degli esempi riportati sono stati adattati per includere riferimenti più vicini alla cultura italiana

<sup>16</sup> Colline di gesso e calcare tipicamente britanniche

accademica sembra mancare di una classificazione 'standard' condivisa e dalla validità collettivamente riconosciuta, e tende invece a fornire una "plethora di etichette e classificazioni". Questo a causa del fatto che la maggior parte dei ricercatori propone la propria classificazione dopo aver evidenziato incoerenze, sovrapposizioni nelle etichette, o la mancanza di chiarezza in quelle precedenti. Inoltre, dopo aver analizzato i testi di tre film francesi doppiati e sottotitolati in lingua inglese, l'autore mette in evidenza la difficoltà di identificare con precisione le procedure di traduzione utilizzate, in quanto sono il più delle volte combinate insieme: i traduttori audiovisivi sembrano compiere scelte *ad hoc* in base alla situazione che si trovano ad affrontare (ibid.).

Nonostante questa premessa, per esemplificare le operazioni più comuni nella pratica AVT vale la pena riportare una classificazione proposta da Díaz Cintas e Remael (2007:202-207) e adattata da Ranzato<sup>17</sup> (2010:42-46), rivolta alla sottotitolazione ma adattabile anche al doppiaggio:

1) *Il prestito:*

Si parla di prestito quando la parola o l'espressione presente nel testo fonte rimane inalterata anche nel testo d'arrivo. Nei sottotitoli a volte l'elemento mantenuto è contrassegnato tramite l'uso delle virgolette o del corsivo.

2) *Il calco (o traduzione letterale):*

Nei casi in cui il riferimento in oggetto non abbia un corrispettivo nella cultura d'arrivo, capita che il traduttore decida di effettuare una traduzione letterale dell'espressione. Tale scelta è a volte necessaria, ma sconsigliabile in quanto risulta di solito forzata e poco comprensibile al pubblico target.

Es. *Will*: You know what? I think it's time for \$25,000 Pyramid.

*Will*: Sentite, perché non giochiamo tutti al gioco della Piramide,  
vi va?

(*Will & Grace*, Stagione 1 Episodio 1)

---

<sup>17</sup> Anche alcuni degli esempi citati sono riportati dal libro di Ranzato

### 3) *L'esplicitazione:*

È l'operazione di chiarificazione di un riferimento, che viene così reso più accessibile al pubblico.

Es. *Chandler:* [...] You know, you have goals. You have dreams.  
I don't have a dream.

*Ross:* Ah, the lesser-known "I don't have a dream" speech

*Chandler:* [...] Avete tutti delle mete, avete dei sogni. Io non ce  
l'ho un sogno.

*Ross:* Ehi, sembra quasi il discorso di Martin Luther King.  
(*Friends*, Stagione 1 Episodio 15)

### 4) *La sostituzione:*

Per ragioni di opportunità o per vincoli tecnici, a un riferimento ne viene sostituito un altro che può essere collegato o meno a quello originale. Questa operazione viene spesso effettuata nella sottotitolazione, per ragioni di spazio, o nel doppiaggio per ragioni di sincronismo labiale e articolatorio (spesso usata anche in assenza di CSR).

Es. *Jack:* (*when Grace comes in*) Oh, look, it's Sporty Spice.

*Jack:* (*quando entra Grace*) E che ha, il morbo di Parkinson?  
(*Will & Grace*, Stagione 1 Episodio 1)

### 5) *La trasposizione:*

Operazione che prevede l'uso di un riferimento a un concetto o un oggetto culturale al posto di quello usato nell'originale, così da renderlo comprensibile al pubblico target. È simile alla sostituzione, ma più "rispettosa" in quanto l'elemento inserito è l'omologo locale all'interno della cultura target.

*Michael:* Oh, hey, do you, uh, do you like the Jamie Kennedy Experience? Punk'd and all that kind of stuff?

*Michael:* Oh, ehi, a te... a te piace l'Esperimento Jamie Kennedy? Scherzi a Parte, quella roba là.

(*The Office*, Stagione 1 Episodio 1)

6) *La ricreazione lessicale:*

Quando un termine o un'espressione non hanno un corrispettivo nella lingua target, si può ricorrere all'uso di un neologismo appositamente creato.

*Halloran:* [...] She called it "shining" and for a long time I thought it was just the two of us that had "the shine" to us.

*Halloran:* [...] Diceva che era lo "shining", la "luccicanza". E per molto tempo io credevo che eravamo solo noi due ad averla, la luccicanza.

(*The Shining*, Stanley Kubrik, 1980)

7) *La compensazione:*

Operazione tramite il quale si tenta di bilanciare una perdita localizzata in un particolare punto della traduzione mediante l'inserimento di un altro elemento in punto differente.

*Nate:* (*imitando la voce di HAL di '2001 Odissea nello Spazio'*)  
We are looking quite spiffy in that suit, Dave.

*David:* That's so clever. You're talking like the computer in the movie. Wow, you're funny.

*Nate:* (*con voce normale*) Con quel completino sei un vero schianto, David.

*David:* Grazie mille Mr 2001 Odissea nello Strazio. Non sei



divertente.

(*Six Feet Under*, Stagione 1 Episodio 2)

#### 8) *L'omissione*

A volte può avvenire che, per diversi motivi, un riferimento venga eliminato del tutto nel testo d'arrivo.

*Michael*: This is my world. This is improv. This is *Whose Line Is It Anyway?*<sup>18</sup>

*Michael*: È il mio mondo, improvvisazione. Qualcosa poi trovo sempre.

(*The Office*, Stagione 1 Episodio 3)

#### 9) *L'aggiunta*

A volte vengono aggiunti riferimenti e/o battute non presenti nel testo originale, ad esempio nelle commedie per accentuare l'effetto umoristico di una scena. È anche possibile la scelta di tale operazione sia dovuta ad associazioni che la scena suscita nella cultura target.

*Alvy*: Now, listen to this. I was in a record store. There's this big, tall, blond, crew-cutted guy looking at me in a funny way and smiling and he's saying: "We have a sale this week on Wagner". Wagner, Max, Wagner. I knew what he was trying to tell me, very significantly. Wagner.

*Alvy*: Ieri ero in un negozio di dischi, senti un po' questa. Il commerciante era un tipo alto, biondo, con la sfumatura alta. Mi guarda in modo strano e con un sorriso maligno e dice: "Le interessa? C'è una vendita speciale di Wagner. Wagner signore, Wagner", tutto Gerusalemme lemme. A parte

---

<sup>18</sup> "Whose Line Is It Anyway?" è stato uno show comico statunitense basato sull'improvvisazione, andato in onda dal 1998 al 2007.

l'antisemitismo implicito di Wagner, aggiunge "Ne resterà inebreato."

(*Annie Hall*, Woody Allen, 1977)

La scelta della strategia e della relativa soluzione da applicare può variare sensibilmente a seconda della modalità traduttiva adottata: nel doppiaggio, ad esempio, la strategia della sostituzione è usata più di frequente e capita spesso che gli elementi introdotti abbiano poco o nulla a che fare con quelli presenti nel testo d'origine, in quanto per gli spettatori è praticamente impossibile risalire al significato del dialogo originale e di conseguenza c'è più possibilità di "manipolazione" da parte del traduttore (o di censura da parte del *patronage*, vedi Ranzato 2010:65-67). Purtroppo, nonostante i mezzi e le strategie a disposizione dei traduttori, l'elevata complessità nel rendere in maniera efficace elementi culturospecifici all'interno del testo doppiato porta non di rado alla presenza di quelli che Antonini e Chiaro definiscono "*Lingua-cultural drops in voltage*" (2009:100), ovvero a quelle interferenze percepite dagli spettatori dovute alla mancata comprensione di una particolare espressione, riferimento o battuta, alla presenza di elementi dialogici percepiti come inusuali, o nei casi peggiori a dei veri e propri cortocircuiti comunicativi che possono minare profondamente l'efficacia della comunicazione.

Per quanto riguarda i sottotitoli, nella scelta del traduttore ha va considerato il fatto che il dialogo originale è conservato e fruibile al pubblico in funzione della sua competenza nella lingua di origine, della familiarità con la cultura *source* e della precedente esperienza con testi sottotitoli in quella particolare combinazione linguistica. Inoltre – come già evidenziato nel capitolo precedente – a prescindere dalle competenze linguistiche, questa modalità dà accesso all'articolazione del messaggio originale e alle caratteristiche paralinguistiche delle battute (es. tono di voce), il che è rende ancora più importante la coerenza tra il testo sottotitolato e le componenti non verbali del testo filmico.

Una scena presente in un episodio della serie *Better Call Saul*<sup>19</sup> fornisce un esempio particolarmente utile a rendere l'idea delle difficoltà che si celano dietro al processo di sottotitolazione di elementi culturospecifici: in tale scena due dei

---

<sup>19</sup> Serie originale Netflix. Stagione 2, episodio 6.

protagonisti, Jimmy e Kim, incontrano in una tavola calda un uomo che si presenta come un ingegnere (*engineer*). Jim, personaggio dalla battuta sempre pronta, risponde dicendogli:

- “*What, like Casey Jones with a hat?*”<sup>20</sup>

La battuta di Jim è accompagnata dal classico e stereotipico gesto del macchinista di un treno che tira la corda per farlo fischiare: il riferimento è al “*Brave Engineer*” Casey Jones, un macchinista di fine XIX secolo la cui storia divenne molto popolare negli Stati Uniti negli anni seguenti. La frase gioca sulla polisemia della parola *engineer*, che in inglese può significare sia “macchinista” che “professionista che lavora nel campo dell’ingegneria”. Nei sottotitoli italiani si è optato per l’omissione del riferimento, probabilmente giudicato non abbastanza noto al pubblico italiano. La traduzione usata è la seguente:

- “Insomma, usi l’ingegno?”

In questo caso si è optato per un approccio funzionale, dando priorità al mantenimento della funzione umoristica della battuta. Tuttavia, tale soluzione pone in primo luogo un problema di coerenza intersemiotica (il gesto fatto da Jimmy diviene incomprensibile agli occhi del pubblico), e secondariamente non tiene conto del fatto che anche uno spettatore con una comprensione della lingua inglese praticamente nulla è probabilmente capace di distinguere il nome proprio (*Casey Jones*) pronunciato dal personaggio di Jimmy. Tali problematiche sarebbero state evitate mantenendo il riferimento, ma in tal modo la battuta sarebbe probabilmente stata compresa da una parte molto ridotta del pubblico. È facile quindi intuire la delicatezza del lavoro che i traduttori si trovano ad affrontare in casi come questo, così come l’importanza delle scelte che devono effettuare nell’ottica di una fruizione il più possibile ‘fluida’ e scorrevole da parte del pubblico.

In conclusione, un fattore che risulta di fondamentale importanza in entrambe le modalità AVT è anche la centralità del riferimento – ciò a cui Pedersen (2005: 12) si riferisce con il termine ‘*centrality of reference*’ – ovvero l’importanza che questo ha

---

<sup>20</sup> “Come Casey Jones con il cappello?”; mia traduzione.

al macrolivello del testo: è ovvio che se un determinato riferimento risulta rilevante ai fini della trama o dello sviluppo dei personaggi, il traduttore deve necessariamente mantenerlo e usare tutti i mezzi a sua disposizione per renderlo comprensibile.

## 2.4 Il linguaggio nell'audiovisivo

I testi audiovisivi sono una delle tipologie testuali che presentano il maggior numero di variazioni linguistiche, anche a causa del fatto che a differenza – ad esempio – dei testi letterari la percezione degli aspetti fonologici della lingua parlata costituisce un elemento di notevole rilevanza nella caratterizzazione dei personaggi e delle ambientazioni. Il contesto cinematografico italiano può facilmente considerarsi un esempio in tal senso, dato che la grande varietà dialettale caratteristica del paese è stata spesso rappresentata in prodotti destinati al grande e piccolo schermo.

Ciononostante, un aspetto da tenere sempre a mente quando si ha a che fare con testi audiovisivi – in particolar modo quelli finzionali – è che il linguaggio utilizzato all'interno del prodotto è soltanto una rappresentazione dell'oralità spontanea che viene utilizzata quotidianamente dai membri di una comunità linguistica, e ciò deriva dall'insieme di vari fattori. Innanzitutto, bisogna considerare le differenze pragmatiche che esistono tra il linguaggio 'spontaneo' dell'oralità di tutti i giorni e il linguaggio filmico (e più in generale il linguaggio utilizzato in qualsiasi produzione orale artefatta come opere teatrali, canzoni ecc.). Quest'ultimo infatti, data la natura del processo di cui fa parte, viene pensato e pianificato contestualmente agli avvenimenti narrati, e la sua struttura è modellata in modo da non compromettere la comunicazione e la funzione del prodotto stesso. Nel caso dei testi filmici quindi, la priorità non viene data tanto alla plausibilità dei dialoghi, quanto piuttosto al lineare svolgimento della trama e alla comprensione del pubblico (Pavesi 2008:80).

Se quindi già nelle produzioni nazionali ci sono elementi che interferiscono con la naturalezza e l'autenticità del linguaggio utilizzato, quando si ha a che fare con traduzioni e adattamenti di prodotti esteri è necessario considerare l'influenza di alcune caratteristiche distintive che molti autori – Baker (1993), Laviosa-Braithwaite (1998) tra gli altri – attribuiscono a tutte le traduzioni, identificate come "*universals of translation*": alcuni esempi sono i processi di esplicitazione, semplificazione, disambiguazione, la tendenza ad evitare le ripetizioni, oltre ad altri elementi che

distinguerebbero i testi tradotti come tipologia testuale a sé. In particolare, Gideon Toury (1995) menziona anche l'esistenza della cosiddetta "legge dell'interferenza", ovvero il fenomeno secondo il quale nella traduzione si tende a trasferire nel testo target aspetti che pertengono alla struttura e alla configurazione della lingua di partenza e del testo fonte, andando a creare una particolare varietà linguistica 'ibrida' che spesso risulta inusuale e poco naturale agli occhi del pubblico target.

Nell'ambito della traduzione audiovisiva, Pavesi (2008) identifica inoltre alcune tendenze comuni che sembrerebbero trascendere i confini linguistici dei singoli paesi, come la neutralizzazione dello stile e del registro, una minore coesione testuale e l'uso ripetuto di determinate formule linguistiche. Scendendo più nel dettaglio del contesto italiano (anche se pratiche simili sono state identificate anche altrove, vedi Herbst 1997 e Romero-Fresco 2006), la presenza di questa vera e propria varietà linguistica a sé stante stata attestata dagli studi di vari accademici (D'Amico 1996, Pavesi 1994, 1996, Antonini 2008) e viene identificata sia in ambito accademico che in quello professionale con il termine *doppiaggese* o *filmese* ("dubbese" in inglese). Antonini la descrive come "la varietà 'standard' di italiano parlata dai personaggi nei prodotti filmici doppiati sia per il cinema che per la TV" (Antonini 2008:136; mia traduzione). Tale varietà è talmente diffusa da essere considerata una "lingua con le sue proprie norme e regole [che] fa riferimento non alla lingua di partenza o a quella di arrivo, ma [a sé stessa], un linguaggio terzo che continua a rinforzare il suo repertorio di formule, cliché traduttivi e altri esempi di linguaggio formulaico tramite l'uso ripetuto" (Bucaria 2009:162; mia traduzione). Effettivamente, l'egemonia dei prodotti anglofoni<sup>21</sup> ha contribuito a far sì che alcune di queste formule siano ormai considerabili quasi 'standard' nella traduzione per il doppiaggio dalla lingua inglese, fatto in cui naturalmente gioca la sua parte anche la necessità di rispettare gli stringenti vincoli relativi alla sincronizzazione. Alcuni degli esempi riportati nello studio di Bucaria (2009) sono l'uso di "dannazione" come traduzione dell'imprecazione 'damn', l'uso di "già" per sostituire l'affermazione 'yeah' e la presenza degli appellativi "amico" e "tesoro" come traduzione rispettivamente di 'man' e 'honey': sebbene possano apparire come espressioni equivalenti, questi termini hanno infatti uso e frequenza diversi nelle due lingue (Bucaria 2009:154-155) La cristallizzazione di alcune di

---

<sup>21</sup> Nel 2009 i prodotti AVT importati da paesi anglofoni – principalmente gli USA – costituivano circa l'80% delle trasmissioni trasmesse dalle emittenti italiane. Cfr. Antonini (2009)

queste pratiche e il loro esteso utilizzo in una grande quantità di prodotti audiovisivi nel tempo ha probabilmente contribuito a rendere alcune espressioni tipiche del doppiaggese comunemente accettate e utilizzate anche nell'italiano corrente (Sileo 2017), fatto che suscita anche una riflessione sul grande impatto che la televisione, il cinema e gli audiovisivi in generale hanno a livello culturale e sociale. Bisogna però precisare che nonostante il pubblico riconosca l'artificialità e la forzatura di alcune scelte linguistiche all'interno dei prodotti AVT, tali compromessi passano spesso quasi inosservati agli occhi degli spettatori, o in ogni caso vengono accettati in quanto caratteristiche di una lingua 'parallela'. In uno studio pratico esplicitamente volto a valutare la percezione del doppiaggio da parte degli spettatori italiani, Antonini e Chiaro (2009) sono giunte alle seguenti conclusioni:

I dati qualitativi hanno rivelato una marcata consapevolezza del fatto che ciò che gli intervistati stavano guardando era un "linguaggio televisivo" e quindi accettabile in quanto tale, anche se in qualche modo distante dalla realtà del discorso quotidiano [...] Ciò che emerge è che un numero significativo degli spettatori [...] consapevoli del fatto che, ad esempio, "già" sia una convenzione, sono disposti ad accettarlo sullo schermo, anche se ammettono di non usarlo [nelle loro conversazioni].

(Antonini e Chiaro 2009:111; mia traduzione)

In altre parole, relativamente all'ambito audiovisivo sembra che la maggior parte degli spettatori tendano verso ciò che Romero-Fresco (2009) chiama "*Suspension of linguistic disbelief*" ("sospensione dell'incredulità linguistica" in italiano), accettando il linguaggio filmico come caratteristica propria di prodotti che tentano di riprodurre la realtà in un contesto finzionale.

Per quanto riguarda invece l'ambito della sottotitolazione, le scelte linguistiche effettuate in tale contesto – come già illustrato nel capitolo precedente – sono innanzitutto il risultato del tentativo di attenersi ai vincoli temporali, di spazio, di sincronizzazione e a quelli imposti dal passaggio intersemiotico dal linguaggio parlato a quello scritto, tenendo anche a mente la necessità di condividere lo spazio a schermo con elementi del sistema semiotico visivo: tutto ciò nell'ottica di migliorare il più possibile la leggibilità per gli spettatori. Come sottoprodotto di queste specificità, il testo dei sottotitoli è inevitabilmente stilizzato, "ridotto all'essenziale nel contenuto e

nella forma: conciso, sintatticamente semplice, paratattico nel suo modo di esprimersi in unità indipendenti” (Guillot 2012:480; mia traduzione). A tale scopo, la considerazione di elementi quali registri linguistici, connotazioni, elementi culturospecifici o caratteristiche fonostilistiche passa molto spesso in secondo piano. Se da una parte ad esempio è possibile – almeno in parte – rappresentare le caratteristiche enfatiche dei dialoghi tramite l’uso della punteggiatura, è anche vero che le convenzioni in tal senso sono molto variabili, in quanto molte grandi aziende che si occupano di sottotitolazione seguono le proprie linee guida interne che applicano in quanto parte dei loro manuali stilistici (Díaz Cintas e Remael 2007). In generale, una volta considerati all’interno del contesto polisemiotico al quale sono legati, i sottotitoli vanno pensati come “sistemi di significazione a sé stanti, con la capacità di stabilire le proprie norme pragmatiche e le proprie convenzioni per rappresentare le pratiche comunicative” (Guillot 2016:608; mia traduzione), e in quanto tali molto distanti dal testo che si potrebbe ottenere semplicemente trascrivendo ciò che viene detto dai personaggi e/o narratori presenti in un testo filmico.

#### **2.4.1 Dialetti e socioletti**

Le caratteristiche peculiari dei prodotti AV – cioè la compresenza dei diversi codici semiotici – rendono il settore uno dei più ricchi a livello di rappresentazione delle variazioni linguistiche esistenti al mondo. I prodotti presenti nel mercato audiovisivo riflettono infatti il panorama linguistico dei paesi nel quale sono stati prodotti, che spesso comprendono un gran numero di variazioni geografiche, sociali ed etniche. Prendendo – per ragioni numeriche – ad esempio il mondo anglofono, è piuttosto raro trovare prodotti contraddistinti dall’uso esclusivo dello *Standard English* o *General American English*, mentre è più frequente che almeno uno o più personaggi si esprimano in varianti diatopiche e diastratiche della loro lingua il cui utilizzo spesso non ha solamente funzione estetica, bensì un ruolo più o meno importante nella caratterizzazione dei personaggi: il modo in cui questi parlano offre un collegamento diretto al loro “background sociale e geografico, e come pubblico o lettori siamo abituati a usare questi indizi per comprendere meglio il film o il romanzo” (Hodson 2014:5-6; mia traduzione).

Nonostante i numerosi studi sociolinguistici a riguardo, dialetti e socioletti sono spesso approcciati in maniera superficiale o poco approfondita in gran parte dei prodotti audiovisivi tradotti, e ciò avviene di solito per una serie di motivazioni diverse. Innanzitutto, bisogna considerare che i professionisti dell'AVT solitamente traducono da una lingua seconda (L2) di cui hanno un'ottima competenza, ma che non padroneggiano nel modo in cui potrebbe fare un madrelingua o una persona bilingue: d'altro canto, negli istituti di formazione linguistica come scuole e università l'attenzione è solitamente riservata allo studio della variante standard di una lingua, e di conseguenza "non c'è da meravigliarsi che i traduttori non siano formati a prestare molta attenzione alle varianti dalla norma" (Ranzato 2010:55).

In secondo luogo, le logiche di mercato che guidano le scelte nella distribuzione di audiovisivi portano spesso le aziende a propendere verso una 'neutralizzazione' della lingua utilizzata all'interno dei prodotti, così che anche nel caso di testi caratterizzati da un marcato utilizzo di diverse varietà diatopiche e diastratiche, i dialoghi tendono ad essere riprodotti in una lingua priva di inflessioni dialettali (Pavesi 2005, Taylor 2006) in modo da risultare comprensibili ed accessibili ad una fetta di pubblico più ampia possibile – il che spesso contribuisce al senso di 'artificialità' della lingua usata nei doppiaggi di produzioni estere (vedi paragrafo precedente). Una prova di questo fatto è fornita ad esempio dallo studio di Ramos Pinto (2018), in cui l'autrice propone un framework analitico per lo studio delle varietà non standard nei prodotti audiovisivi. In tale contesto, Ramos Pinto identifica la strategia di "centralizzazione", in cui il testo target presenta una minore frequenza di caratteristiche non standard o utilizza varietà considerate più prestigiose rispetto a quella usata nel testo di partenza, come quella utilizzata più frequentemente (Ramos Pinto 2018:8-9).

La noncuranza con cui molto spesso il mondo dei professionisti dell'audiovisivo si è approcciato a questa tematica deriva anche dal fatto che tradizionalmente si è dato molto credito alla convinzione che la variante standard di una lingua fosse anche la più prestigiosa e la più meritevole di attenzione da parte dell'interlocutore (ibid.). Tuttavia, più di recente il tema dei dialetti nella traduzione ha iniziato a prendere piede in campo accademico, e molti studiosi hanno mostrato un notevole interesse per la rappresentazione delle varietà linguistiche e la loro traduzione attraverso la sottotitolazione e il doppiaggio: Federici (2009), Corrius e Zabalbeascoa (2011), Nadiani e Rundle (2012), Dore (2016) e Ramos Pinto (2018) sono solo alcuni tra quelli che hanno contribuito ad investigare questi aspetti in ambito audiovisivo.



Concentrandosi sul quadro italiano, Ranzato (2010) riconosce il frequente utilizzo di una strategia di 'esotizzazione' in presenza di lingue e nazionalità differenti all'interno di un prodotto filmico, spesso usata anche quando si vuole enfatizzare l'appartenenza del prodotto stesso al suo contesto linguistico-culturale di produzione (seguendo il concetto di approccio estraniante descritto da Venuti). Tale tendenza non è però accompagnata da un impegno simile nel trattamento dei dialetti e delle variazioni all'interno delle singole lingue, e se è vero che in passato si è spesso ricorso all'utilizzo di dialetti italiani sostituendoli a quelli stranieri, oggi simili artifici vengono usati quasi esclusivamente in tono parodico nell'adattamento di testi comici (l'autrice cita anche la notevole eccezione del siciliano artificiale e stereotipato spesso impiegato per riprodurre il linguaggio usato dagli esponenti della malavita italo-americana). In virtù della specificità linguistica e culturale delle varietà dialettali, ovviamente non è possibile riprodurle in un sistema linguistico differente da quello della loro origine, tuttavia esistono altre strade percorribili per rendere almeno parzialmente nel testo target il carattere e il 'sapore' del linguaggio originariamente usato. Lo sfruttamento creativo della lingua di destinazione, l'uso di rime o di prosodie inusuali e la creazione *ad hoc* di varianti linguistiche 'immaginarie' possono costituire valide strategie al fine di "veicolare l'alterità del dialetto presente nell'originale, conservandone magari alcune caratteristiche sintattiche e lessicali" (Ranzato 2010:58), anche se tale strategia può prestare il fianco in casi di prodotti in cui il realismo della rappresentazione assume un ruolo particolarmente rilevante. Un esempio molto interessante in tal senso è fornito dal doppiaggio italiano della serie di produzione britannica *Misfits*, di cui Dore (2016) fornisce un interessante ed esaustiva analisi. I cinque protagonisti della serie hanno ciascuno un accento caratteristico che denota la loro provenienza geografica e socio-culturale e che contribuisce a definirne personalità e peculiarità:

Tutti e cinque i personaggi sembrano utilizzare uno slang generico condiviso dalla comunità britannica in generale, così come uno slang specifico relativo ai giovani in particolare. [...] Quando i vincoli tecnici impediscono il trasferimento di tali peculiarità, si può ricorrere ad altri espedienti compensativi. Per quanto riguarda il doppiaggio italiano di *Misfits*, il presente contributo mostra che mantenere – e a volte intensificare – l'uso del linguaggio giovanile (comprese imprecazioni e slang) può contribuire a raggiungere questo scopo.

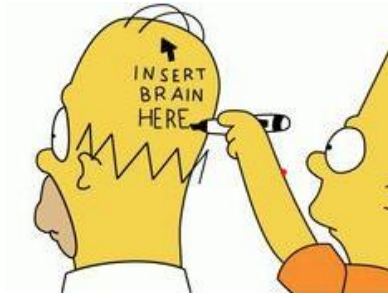
(Dore 2016:145-146; mia traduzione)

Ulteriore esempio è fornito anche da Ranzato, che cita la serie televisiva *Skins* in cui vengono utilizzate “ardite soluzioni” e tecniche compensative quali l'uso di rime, neologismi, allusioni e citazioni da canzoni, fumetti e altro materiale per cercare di rendere almeno in parte l'effetto della variante dialettale inglese tipica di Bristol e dello slang giovanile utilizzati nella versione originale (Ranzato 2010:63-64).

## Capitolo III – Humor Translation e AVT

### 3.1 Umoreismo e Traduzione

Leggendo l'introduzione del libro "*Linguistic Theories of Humour*" di uno studioso di grande fama nel campo come Salvatore Attardo (1994), è facile farsi un'idea delle difficoltà presenti all'interno del dibattito accademico nel trovare accordo su una definizione soddisfacente ed esaustiva del concetto di "humor". L'autore stesso riconosce la difficoltà nel tentativo di individuare parametri oggettivi per definire il concetto alla base del termine, sostenendo che "[...] è impossibile definire 'a priori' la categoria dello humor, tantomeno fornire suddivisioni interne più dettagliate." (Attardo 1994:3; mia traduzione). Effettivamente, gli studi sull'umorismo sono una disciplina complessa, ampia ed estremamente sfaccettata che coinvolge non solo l'ambito linguistico, ma anche quello della psicologia, della sociologia e di molti altri ancora. Jeroen Vandaele, un altro accademico molto attivo nel campo degli studi sullo humor relativi alla traduzione, illustra efficacemente in alcuni saggi la complessità del compito – tentato da studiosi provenienti da diversi campi di studio – di fornire una descrizione esaustiva del significato del termine "humor", e spiega che ciò è dovuto anche al fatto che normalmente esso è usato per denotare contemporaneamente sia l'effetto che le sue cause contestuali, cosa che provoca notevole confusione all'interno dibattito accademico (Vandaele 2002). D'altra parte, se si considera esclusivamente il primo di questi due fattori, definire l'umorismo può apparire cosa facile e quasi banale: l'humor è un comune fenomeno umano che concerne ciò che provoca reazioni divertite (risate, sorrisi ecc.). Nello stesso articolo, l'autore prosegue identificando due principali tipi di teorie utili a spiegare i meccanismi alla base dell'umorismo, le cosiddette "*superiority theories*" (teorie della superiorità) e le "*incongruity theories*" (teorie dell'incongruenza) (ibid.). Le prime si basano su una concezione di humor fondata sul sentimento di superiorità dato dalla distanza sociale o fisica di un particolare gruppo di persone da un altro gruppo o individuo, o ad ogni modo nei confronti di un'altra entità, con questi ultimi che vengono ridicolizzati in quanto ritenuti in un certo modo 'inferiori': tale processo crea inclusione tra i primi e esclusione nei confronti dei secondi, in una gerarchia sociale definita.



*Fig.3.1 – Esempio di ‘superiority’ humor: ne ‘I Simpson’ il personaggio di Homer viene spesso preso in giro perché ritenuto poco intelligente*

Le teorie basate sull'incongruenza non coinvolgono considerazioni di carattere sociale, concentrandosi invece sull'umorismo inteso come contraddizione degli schemi cognitivi abituali: la reazione comica deriva dalla reazione di sorpresa provocata nell'ascoltatore per via del fatto che le sue aspettative non vengono soddisfatte.



*Fig.3.2 – Esempio di ‘incongruity’ humor: l’associazione mentale suscitata dalla parola “milkshake” viene stravolta dall’immagine<sup>22</sup>*

Il concetto di humor può essere inquadrato e descritto in maniera differente a seconda della prospettiva dalla quale lo si osserva, e a prescindere dalla multidisciplinarietà dell'oggetto di studio, è necessario tenere conto della natura estremamente soggettiva dello humor. Ciò che è divertente per un soggetto o un determinato gruppo di individui può infatti risultare fastidioso, banale o addirittura offensivo agli occhi di un altro: in questo senso va intesa l'affermazione di Attardo secondo il quale con ‘humor’ si

<sup>22</sup> Fonte delle immagini: <https://www.pinterest.jp/eddy9072/humor-collection-edouard/> , visitato l'ultima volta il 16/02/2021

intende “qualsiasi cosa che un gruppo sociale definisce come tale” (Attardo 1994:9; mia traduzione).

Considerando quindi che esprimere (e a volte anche recepire) efficacemente umorismo è una questione molto delicata di per sé, è facile comprendere come il trasferimento dell’umor attraverso lingue e culture diverse per mezzo del processo traduttivo costituisca una variabile aggiunta che contribuisce a complicare enormemente lo scenario. Nonostante i due campi di studio – quello della traduzione è quello dello humor – abbiano diversi punti in comune, come ad esempio l’interdisciplinarietà e la difficoltà degli studiosi nel fornire una definizione univoca e condivisa dell’oggetto delle loro ricerche, il legame tra traduzione e umorismo ha iniziato a ricevere adeguata attenzione soltanto in tempi recenti. Se la nascita dei *Translation Studies* è già di per sé piuttosto recente, scritti sulla traduzione relativi allo humor “erano praticamente inesistenti fino alla metà degli anni novanta, e i pochi studi [presenti] tendevano ad approcciare la materia da un punto di vista esclusivamente letterario, focalizzandosi sui giochi di parole” (Chiaro 2017:2; mia traduzione). Vandaele (2002) esprime il concetto con una metafora piuttosto efficace quando scrive che “l’oggetto composito che è la traduzione dello humor deve essere sembrato finora un oceano così vasto, disorientante e pericoloso che pochi sforzi accademici sono stati fatti per teorizzare i processi, gli agenti, i contesti e i prodotti coinvolti” (Vandaele 2002:149; mia traduzione). Gli ultimi due decenni hanno però visto un graduale cambiamento da questo punto di vista, rendendo il tema dello humor un tema piuttosto popolare nel contesto dei TS: le pubblicazioni a riguardo si sono gradualmente moltiplicate, così come le tematiche trattate che spaziano da ambiti più generici (Attardo 2002, Chiaro 2005, Zabalbeascoa 2005) ad altri più specifici riguardanti particolari tipologie di traduzione (Chiaro 2007, 2008a, Delabastita 2005, Antonini 2005, Bucaria 2008, Lepre 2015, Valente 2016).

In uno di questi studi Zabalbeascoa (2005) collega i problemi relativi alla traduzione dello humor ad alcune problematiche proprie della traduzione in sé: secondo l’autore l’eccessiva rilevanza attribuita alla fedeltà nei confronti degli aspetti formali e strutturali di un testo porta i traduttori a compiere spesso scelte che portano a compromettere l’efficacia e a volte perfino la comprensibilità degli elementi umoristici inseriti nel testo target. Prosegue poi nel definire due fasi preliminari che risulterebbero utili allo svolgimento della traduzione: la mappatura (“mapping”) e la definizione delle priorità (“prioritizing”), con la prima che riguarda la localizzazione degli elementi

umoristici nel testo source e la seconda che serve invece a stabilire l'importanza del mantenimento di tali elementi all'interno del testo tradotto, in modo da avere un insieme di criteri per decidere se modellare la traduzione in un modo piuttosto che in un altro. Secondo Zabalbeascoa, non è quindi affatto scontato che l'umorismo abbia uguale importanza sia nella versione tradotta che nel testo di partenza, o che la natura dell'elemento umoristico debba essere la stessa sia nel testo di partenza che nella sua traduzione, e un traduttore valido deve saper affrontare efficacemente tali questioni: "ciò di cui hanno bisogno i traduttori è una consapevolezza della natura dell'umorismo e della sua relativa importanza a seconda dei vari contesti" (Zabalbeascoa 2005:188-189; mia traduzione). Le riflessioni dell'autore portano però a considerare un altro problema, e cioè: quali sono i criteri in base al quale si può definire se un determinato elemento contiene componenti riconducibili allo humor? Zabalbeascoa risolve il dilemma suggerendo che tali questioni vadano lasciate ai dibattiti accademici: "I traduttori non possono permettersi di andare in profondità nella discussione su ciò che rende qualcosa divertente, o fornire una definizione di umorismo [...] Il traduttore dovrà decidere se classificare un elemento come battuta, come una non-battuta [...]" (Ibid.:199; mia traduzione).

Per risolvere tale stallo, i traduttori possono 'accontentarsi' di una definizione pragmatico/funzionale che metta in primo piano il prodotto di un "oggetto umoristico"<sup>23</sup>, ovvero il suo effetto: Vandaele (2002) propone quindi di considerare come humor "qualsiasi cosa che produce un effetto umoristico" (Kerbrat-Orecchioni 1981, come riportato in Vandaele 2002; mia traduzione). Se da una parte una simile definizione presenta dei limiti concettuali (è possibile ad esempio che un tentativo umoristico fallisca nel suo intento, risultando quindi escluso da tale categorizzazione), dall'altra può comunque risultare operativamente utile dal punto di vista traduttivo, a patto che non venga usata come scusa "per non analizzare l'elemento umoristico perché lo si considera evidente o impossibile da analizzare all'interno di un qualsiasi schema" (Vandaele 2002:155; mia traduzione). Tali ragionamenti presuppongono quindi un'elevata competenza e preparazione da parte della figura del traduttore, che deve essere perfettamente in grado di valutare caso per caso la tipologia di elemento

---

<sup>23</sup> Viene utilizzata questa denominazione invece di "enunciato umoristico" in quanto ritenuta più adatta ad includere qualsiasi tentativo di produrre un effetto umoristico nei confronti dei destinatari di un determinato testo, comprendendo così anche gag visive, sonore ecc.

umoristico di fronte al quale si trova, oltre alla strategia adatta a riportarlo al meglio e nel modo più efficace all'interno del testo target.

### 3.2 GTVH, humor e strategie traduttive

A prescindere dalla componente soggettiva, non è sempre facile definire quando un dato testo o una sua porzione è considerabile 'umoristico' o meno, e questo per via del fatto che l'espressione e la recezione dello humor dipendono dal funzionamento di particolari meccanismi cognitivi. Nell'ambito degli studi sullo humor, Attardo e Raskin (1991) hanno sviluppato una teoria volta da un lato a comprendere tali meccanismi, che sono coinvolti nella creazione dell'umorismo, e dall'altro a stabilire una serie di parametri utili a determinare se un particolare testo può essere considerato o meno umoristico: la **General Theory of Verbal Humor (GTVH)**. La teoria si basa sulla definizione di sei parametri ordinati secondo una gerarchia ben precisa sulla base del grado di influenza che esercitano gli uni sugli altri. Il principio cardine è individuabile nella "**Script Opposition**", che si basa sul concetto di 'script' inteso come "struttura cognitiva" che contiene "informazioni che sono tipiche, come le routine consolidate e i modi comuni di fare le cose e di svolgere le attività" (Attardo 1994:200; mia traduzione). Il mancato rispetto di un determinato script o la sua contrapposizione ad uno (o più) script differente – secondo la logica dello "incongruity humor" precedentemente citato – innesca la reazione umoristica del pubblico, che è poi determinata anche dal meccanismo logico e dalla struttura con il quale l'opposizione viene strutturata e comunicata. I sei parametri, che Attardo (ibid.) chiama "*Knowledge Resources*", sono di seguito elencati in ordine gerarchico:

- **Script Opposition;**
  
- **Logical Mechanism** – Il Meccanismo logico è il parametro che spiega il modo in cui i possibili script si relazionano: esso "incarna la risoluzione dell'incongruenza" (Attardo 2014) da parte del pubblico<sup>24</sup>.

---

<sup>24</sup> Attardo (2014) precisa che questo parametro è uno dei più controversi dato che non sempre lo humor implica che l'incongruenza debba essere risolta, come nel caso del *nonsense* e dello humor basato sull'assurdo.

- **Situation** – La situazione descrive il contesto specifico dell'elemento umoristico, come i partecipanti, le attività che stanno svolgendo, gli oggetti coinvolti ecc.;
- **Target** – Il 'bersaglio' è la vittima dello humor nel caso specifico. Questo parametro può anche essere tralasciato nel caso del "*victimless humor*".
- **Narrative Strategy** – ogni elemento umoristico deve essere inserito in una qualche forma di organizzazione narrativa, sia come semplice narrazione, sia come dialogo (domanda e risposta), sia come un inciso in una conversazione ecc.;
- **Language** – Il linguaggio è la *Knowledge Resource* che contiene tutte le informazioni necessarie da cui dipende la forma della struttura verbale di un testo.

In un paper successivo Attardo (2014) discute l'applicabilità e la validità della GTVH in ambito traduttivo, e afferma che una traduzione rispettosa delle *Knowledge Resource* presenti nel testo di partenza può risultare efficace nel mantenimento dello humor in quello target. Naturalmente l'autore riconosce che aspettarsi il rispetto inflessibile di tutti e sei i parametri in una traduzione rappresenta un'utopia, e propone invece di considerare la teoria in un'ottica funzionale: "se possibile, rispettate tutte e sei le Knowledge Resource nella vostra traduzione, ma se necessario, lasciate che la vostra traduzione differisca quel tanto che basta per raggiungere i vostri scopi pragmatici." (Attardo 2014:183; mia traduzione). Il caso opposto invece, cioè quello in cui una traduzione non rispetti nessuno dei sei parametri, può implicare invece una estesa manipolazione del testo target. Ad esempio, la creazione di elementi umoristici non presenti nel testo di partenza può trovare ragione in quanto componente aggiuntivo, oppure come compensazione per bilanciare la perdita di altri elementi che il traduttore non è riuscito a trasferire, mentre è anche possibile che la ragione sia il mancato riconoscimento di una battuta da parte di quest'ultimo.

Ovviamente, la presenza di manipolazioni nel testo target non dipende solo dalle capacità del traduttore, ma anche dalle caratteristiche intrinseche e dal radicamento culturale (Ranzato 2010) e dalla natura degli elementi in questione. Negli



anni, gli studiosi dediti alla ricerca sullo humor hanno proposto numerose classificazioni delle tipologie di elementi umoristici esistenti. Tuttavia, i parametri presenti in Zabalbeascoa (2005) risultano particolarmente utili in questo contesto dato che l'autore li ha appositamente definiti come strumento utile in ottica traduttiva, evitando categorizzazioni troppo stringenti che in definitiva esulano da quello che è il compito di un traduttore, mentre possono essere utili strumenti per "stabilire le relazioni tra il testo di partenza e quello d'arrivo" (Zabalbeascoa 2005,198; mia traduzione). La classificazione che segue è adattata dai parametri proposti dall'autore:

- *Elementi senza restrizioni – internazionali o binazionali*

Questo tipo di elementi umoristici sono solitamente quelli che causano meno problemi a un traduttore in quanto sia i fruitori del testo di partenza che quelli del testo di arrivo possiedono le stesse conoscenze, gli stessi valori e gli stessi gusti utili ad apprezzarli.

Es. Gobi Desert Canoe Club // Circolo di Canottaggio del Deserto del Gobi

- *Elementi con restrizioni derivanti dalle caratteristiche del pubblico*

In questo caso si tratta di elementi che hanno a che fare con le differenti conoscenze linguistiche o enciclopediche dei fruitori del testo, oppure con il diverso grado di familiarità o apprezzamento nei confronti di determinati argomenti o tipologie di umorismo.

Es. 1) elemento lingua-specifico: I'm not superstitious. But I'm a little 'stitious.<sup>25</sup>

2) elemento culturospecifico: Qual è il colmo per un pizzaiolo? Avere una moglie capricciosa che si chiama Margherita.

- *Elementi intenzionali vs elementi non intenzionali*

Per un traduttore è importante comprendere se in un particolare caso lo humor è da considerarsi come intenzionalmente inserito dall'autore di un testo o se è il frutto della casualità, di un errore o di fattori esterni.

---

<sup>25</sup> *The Office (USA)*, Stagione 4 Episodio 1.

Es. (Cartello presente in un bar norvegese): “Ladies are Requested Not to have Children in the Bar”

- *Elementi ‘privati’ o che prevedono l’appartenenza a un particolare gruppo*

A volte gli elementi umoristici possono essere compresi solo all’interno di un particolare contesto dagli individui che ne hanno sufficiente conoscenza per decifrarli – similmente agli elementi culturospecifici sopracitati, ma in scala ancor più ridotta. La determinante può essere l’appartenenza a determinate classi sociali o professioni, gruppi di interesse, partiti politici, gruppi di minoranza ecc.

- *Elementi linguistici vs elementi narrativi*

L’umorismo può scaturire da elementi linguistici (giochi di parole, freddure ecc.) oppure da situazioni divertenti che si sviluppano e diventano evidenti in un testo durante la narrazione. In quest’ultimo caso il compito del traduttore è certamente facilitato, ma è necessario fare attenzione in quanto una determinata traduzione in un punto specifico del testo può determinare il mantenimento o la perdita della sua coerenza interna.

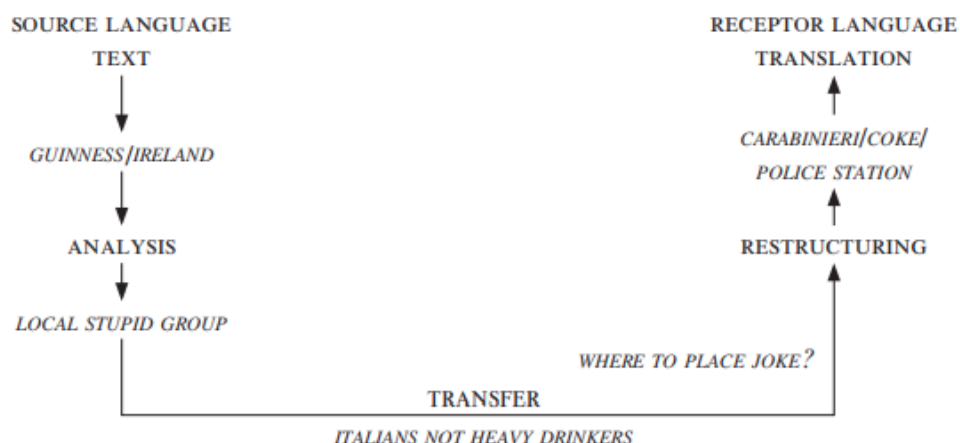
Un’altra studiosa molto affermata nel campo degli studi di *humor translation* (e non solo) è Delia Chiaro. In diversi suoi scritti (Chiaro 2008, 2010) fa riferimento alla macrocategoria di humor espresso verbalmente, o VEH (*Verbally Expressed Humor*), sostenendo che questo è la tipologia di humor più ardua da tradurre nei casi in cui sono coinvolti contemporaneamente sia aspetti linguistici che culturali: questo perché tale tipologia di traduzione coinvolge due delle questioni più centrali e soggette a discussioni nel campo dei TS, ovvero quelle dell’equivalenza e della traducibilità (Chiaro 2008). In molti casi è infatti necessario sacrificare l’equivalenza formale in favore di ciò a cui Nida si riferiva con il termine di ‘equivalenza dinamica’: il traduttore deve necessariamente operare “cambiamenti radicali nel TT se vuole mantenere la funzione comunicativa originale del testo” (ibid.:575). Il seguente esempio proposto da Chiaro, a sua volta basato sul modello proposto da Nida e Taber (1969: 484) è

certamente utile a comprendere il processo che il traduttore deve mettere in atto per produrre un TT che sia considerabile un equivalente accettabile dell'originale.

ST: *What do they write on the bottom of Guinness bottles in Ireland? Open other end.*

Il testo qui mostrato è un esempio di 'superiority humor' che vede come protagonisti gli irlandesi, tradizionalmente vittime di molte barzellette e battute basate sul british humor. Ovviamente, una traduzione letterale di tale freddura risulterebbe totalmente incomprensibile al pubblico italiano, per la maggior parte ignaro del fatto che gli irlandesi siano le vittime preferite delle battute inglesi riguardanti la stupidità. Un possibile equivalente di tale 'bersaglio' nella cultura italiana potrebbe essere non un gruppo etnico, bensì uno professionale, cioè i carabinieri – sul quale esistono persino interi libri di barzellette dedicate. In tal caso, data la necessità di sostituire anche la connotazione di 'bevitori accaniti', inserire nello scherzo una bevanda più generica come la *Coca Cola* potrebbe risultare una soluzione efficace, così come trasformare una bottiglia in una lattina – tipicamente presente all'interno dei distributori automatici, a loro volta spesso presenti all'interno di caserme e stazioni di polizia. Il testo risultante che avrebbe quindi effetto il più possibile equivalente al ST inglese sarebbe quindi il seguente:

TT: *Che cosa scrivono sul fondo delle lattine di Coca Cola che si trovano nei distributori di bibite nelle caserme dei carabinieri? Aprire dall'altro lato.*



*Fig. 3.3 – Schema concettuale del trasferimento della battuta dal sistema linguistico-culturale britannico a quello italiano. Da Chiaro (2008:582)*

Chiaro prosegue specificando che quella proposta non è l'unica soluzione percorribile, e che mantenere i riferimenti culturali del contesto britannico – adottando quindi una soluzione estraniante nel senso 'Venutiano' del termine – avrebbe prodotto "una battuta inglese in lingua italiana", suggerendo anche al pubblico target la presenza di determinati stereotipi nella cultura source. In una situazione simile però, l'umorismo del caso andrebbe completamente perduto. Sta quindi al traduttore valutare se il contesto e le finalità per cui svolge la traduzione rendano necessario scegliere una soluzione al posto di un'altra.

In un articolo successivo, Chiaro (2010) descrive le quattro strategie solitamente utilizzate per la traduzione dei casi di VEH:

- a)** mantenere il caso di VEH inalterato;
- b)** rimpiazzare il VEH presente nel testo di partenza con uno diverso nel TT;
- c)** rimpiazzare il VEH presente nel testo di partenza con un'espressione idiomatica nel TT;
- d)** ignorare del tutto il caso di VEH.

Ovviamente, **(a)** e **(d)** rappresentano le soluzioni più semplici, ma anche (nella maggioranza dei casi) le meno efficaci in quanto in **(a)** l'elemento umoristico viene parzialmente o totalmente mantenuto solo nei rari in casi in cui lingua e cultura di partenza e di arrivo condividono gli 'strumenti' adatti a ricreare le stesse associazioni linguistiche e concettuali negli spettatori, per non parlare del caso **(d)** in cui va a perdersi del tutto. I casi **(b)** e **(c)** rappresentano invece il tentativo di sfruttare gli strumenti linguistici e le associazioni concettuali presenti nella cultura di arrivo allo scopo di mantenere il più possibile lo humor presente in origine: se è vero che non sempre tali strategie portano a risultati efficaci tanto quanto gli elementi del testo originale, è vero anche che, se applicate in maniera intelligente, possono a volte superarli in efficacia umoristica: è il caso, ad esempio, del doppiaggio italiano del film

*Young Frankenstein* (Mel Brooks 1974), le cui battute in italiano superano a volte quelle presenti nell'originale<sup>26</sup>.

Nel descrivere il concetto di “*humorous puns*”, o quelli che potremmo definire elementi umoristici derivanti da giochi di parole, Dore (2020) riconosce che ci sono casi ibridi che sfuggono a catalogazioni precise (Dore 2020:119), e citando Delabastita (1997) afferma che le varie tipologie dovrebbero essere viste in termini di una "scala con diversi gradi di intensità e tipicità che possono scambiarsi e sovrapporsi" (Delabastita 1997: 5). Tuttavia, in base ad alcuni aspetti relativi alla GTVH proposta da Attardo, come il mantenimento o la modifica del meccanismo logico sfruttato, dell'opposizione tra le varie associazioni mentali suscitate e del/i target della battuta, unitamente a considerazioni riguardanti le risorse linguistiche utilizzate nella battuta originale e in quella tradotta, è possibile catalogare le varie strategie traduttive applicabili in presenza di elementi umoristici di questo tipo. A tale riguardo un altro studio che è utile citare è quello di Veisbergs (1997): nello specifico, Veisbergs (ibid.:164-171) propone una categorizzazione incentrata sulla traduzione di *puns* basati sull'uso di espressioni idiomatiche, e distingue otto possibilità:

- 1. Trasformazione nell'idioma equivalente:** il gioco di parole viene trasferito nella lingua d'arrivo utilizzando gli stessi elementi linguistici (o meglio, gli elementi linguistici della lingua d'arrivo equivalenti a quelli della lingua di partenza) e mantiene lo stesso significato dell'originale: questa strategia è raramente applicabile in quanto è piuttosto inusuale che la cultura source e quella target dispongano di elementi utili al trasferimento dell'idioma.
- 2. Prestito traduttivo:** il gioco di parole viene tradotto letteralmente nella lingua target: l'opposizione tra gli script, il meccanismo logico, l'obiettivo e la perlocuzione generale della ST vengono in tal modo mantenuti.
- 3. Estensione (o esplicitazione):** il gioco di parole viene trasferito nella lingua target assieme ad alcune informazioni aggiuntive volte a renderlo più esplicito e riconoscibile al pubblico d'arrivo;

---

<sup>26</sup> <https://doppiaggiitalioti.com/2012/01/09/si-puo-fare-frankenstein-junior/> – ovviamente le valutazioni sono soggettive, per quanto condivise da buona parte del pubblico italiano che ha visto anche la versione originale.

4. **Trasformazione in espressione idiomatica analoga:** il gioco di parole originale viene ricreato nella lingua d'arrivo tramite l'uso di un'espressione idiomatica simile nella forma e dal significato equivalente. In questo caso, il meccanismo logico, l'opposizione tra script tendono a rimanere inalterati, mentre è possibile che venga modificato il target della battuta.
5. **Sostituzione:** il gioco di parole originale viene ricreato nella lingua d'arrivo tramite l'uso di un'espressione idiomatica differente nella forma ma dal significato equivalente. Viene necessariamente modificato il meccanismo logico, mentre l'opposizione tra script e il target possono cambiare o rimanere gli stessi.
6. **Compensazione:** Per compensare la perdita umoristica avvenuta in un particolare punto del testo target, viene aggiunto un gioco di parole in un punto in cui non era presente in quello di partenza. L'opposizione tra gli script, il meccanismo logico e il target possono essere simili o molto diversi, mentre ciò che si tenta di mantenere è l'effetto perlocutorio.
7. **Omissione:** Il passaggio relativo al gioco di parole viene omesso nel testo target, oppure viene omesso lo specifico gioco di parole ma il suo significato è comunque trasmesso nel TT. Nel primo caso, se nessuna delle *Knowledge Resources* viene mantenuta, l'effetto umoristico viene perso.
8. **Commento metalinguistico:** Per favorire la comprensione del pubblico, vengono inserite note a piè di pagina, annotazioni o postille che spiegano il significato del gioco di parole.

Le strategie citate non sono sempre mutualmente esclusive: ad una omissione può corrispondere un elemento compensativo in un'altra parte del testo, e quest'ultimo può non essere della stessa tipologia di quello presente nel testo d'origine. Le implicazioni delle scelte a disposizione di un traduttore sono varie: la strategia (2) permette ad esempio ai destinatari del testo target di apprezzare l'immagine evocata e trasmessa dal gioco di parole originale ma può causare interferenze nel flusso naturale della

lingua di destinazione, rendendo evidente la derivazione dell'idioma dalla lingua di origine e mettendo in luce la sua artificiosità. Nei casi (4) e (5), la priorità assoluta è quella di mantenere l'ironia e le connotazioni del gioco di parole originale piuttosto che le sue componenti formali. Per quanto riguarda (6), è necessario scegliere oculatamente il punto del testo in cui inserire il nuovo elemento per non alterare il ritmo e le altre caratteristiche distintive della narrazione; il caso (7) può considerarsi una soluzione accettabile solo quando il *pun* ha un ruolo marginale nello sviluppo del testo, ma d'altro canto può risultare un'opzione migliore rispetto all'inserimento di un elemento dall'effetto eccessivamente artificioso nella lingua target. Come riconosciuto da Delabastita (1997:10), il tipo di testo in esame e la modalità di traduzione impiegata giocano un ruolo fondamentale nella scelta dell'approccio traduttivo utilizzato. Nella AVT, i vincoli visivi come la sincronizzazione labiale e articolatoria possono rendere impraticabile l'opzione di omettere completamente il testo, mentre la strategia (8) non è chiaramente praticabile in tale ambito. Le strategie applicabili in questo tipo di traduzione saranno trattate più in dettaglio nella sezione suggestiva.

### 3.3 Humor e traduzione audiovisiva

Il costante sviluppo della traduzione audiovisiva e degli studi ad essa dedicati durante la metà degli anni novanta ha promosso e accresciuto considerevolmente l'interesse per la HT<sup>27</sup> all'interno del mondo accademico, fino ad allora limitato a contributi "di natura aneddotica più che accademica" (Chiaro 2010,2; mia traduzione). Il moltiplicarsi di prodotti come film, serie TV e situation comedy – in cui la componente umoristica gioca un ruolo fondamentale – e la loro crescente circolazione all'interno del mercato audiovisivo internazionale hanno certamente contribuito a spostare i riflettori su un campo che, fino a quel momento, era stato piuttosto ignorato dagli studiosi, parallelamente alla traduzione audiovisiva che era stata a lungo considerata una forma 'deviante' di traduzione e in quanto tale praticamente esclusa dal campo dei TS. Patrick Zabalbeascoa è stato uno dei primi a includere i testi audiovisivi come oggetto legittimo degli studi sulla traduzione e a indagare la complessa natura della traduzione dell'umorismo nel contesto AV, e le sue osservazioni "hanno messo in discussione alcuni principi [allora] consolidati del pensiero tradizionale riguardo la

---

<sup>27</sup> Acronimo usato da qui in poi per riferirsi al concetto di *Humor Translation*.

traduzione” (Zabalbeascoa 2020:673; mia traduzione). Negli anni seguenti, con il raggiungimento della “maturità” degli studi sulla AVT (Díaz Cintas 2008), la complessità semiotica dei testi filmici iniziò ad essere vista come un terreno fertile per effettuare studi relativi alla traduzione di humor basato su specifici aspetti linguistico-culturali in presenza dei vincoli tecnici imposti dalle varie modalità AVT. Studi come Zabalbeascoa (1994,1996), Pisek (1997) e Delabastita (1997) dedicarono ampio spazio a tale tematica, spesso focalizzandosi sugli aspetti linguistici; altri ancora (Gottlieb 1997, Chiaro 2005) ampliarono la discussione includendo la variabile delle capacità creative e umoristiche dei traduttori. Intorno agli inizi del nuovo millennio, grazie alla diffusione dei mezzi digitali iniziarono a diffondersi anche numerosi studi pratici che si concentravano soprattutto sulla ricezione dello humor da parte del pubblico (Fuentes Luque 2003, Antonini et al. 2003, Antonini 2008, Bucaria e Chiaro 2007) anche in relazione alla particolare modalità AVT utilizzata (Bucaria 2005). In questo contesto, gli elementi umoristici trasmessi per via non verbale hanno probabilmente ricevuto meno attenzione del dovuto (Bucaria 2017), e vi sono pochi casi di studi effettuati in tale prospettiva (es. Balirano e Corduas 2008) dato che lo humor espresso in via non verbale è ritenuto da molti come universalmente comprensibile – indipendentemente dalla lingua e cultura di appartenenza. Nonostante ciò, gli sviluppi tecnologici e la diffusione di corpora appositamente creati (come il Forlixt, cfr. Valentini 2008) fanno ben sperare per il futuro della ricerca anche da questo punto di vista.

La combinazione delle difficoltà linguistiche e culturali generalmente coinvolte nella *Humor Translation* rendono questo tipo di traduzione una delle più difficili (Attardo 2002), e i vincoli tecnici imposti dalle modalità AVT come il doppiaggio e la sottotitolazione rappresentano una complicazione aggiuntiva non indifferente, rendendola probabilmente la sfida in assoluto più ardua per un traduttore – e per le figure coinvolte nella produzione del testo filmico d’arrivo, come gli adattatori dialoghisti. Ciascuna modalità AVT presenta inoltre le proprie specificità in relazione al modo in cui gli elementi umoristici vengono affrontati, collegate ovviamente alle relative caratteristiche distintive – di cui si è già discusse nel capitolo I.



### 3.3.1 Priorità e restrizioni

Nel suo saggio, Zabalbeascoa (1996) mette in relazione il concetto di equivalenza con un modello traduttivo basato sulla definizione di priorità e restrizioni. Il concetto di priorità è strettamente collegato agli obiettivi prefissati – dal traduttore o dal committente – in uno specifico compito di traduzione, mentre le restrizioni costituiscono gli ostacoli e i problemi che aiutano a giustificare la scelta delle priorità e, in definitiva, determinano le soluzioni adottate nel testo d'arrivo (ibid.: 243). La tipologia testuale è un fattore estremamente importante in quest'ottica: il mantenimento e la resa di elementi umoristici hanno certamente priorità diverse in prodotti (a) esplicitamente volti a divertire lo spettatore (come sitcom e commedie) piuttosto che in altri (b) nei quali la presenza di humor ha un ruolo importante ma non essenziale (ad es. film di avventura o per bambini) o altri ancora (c) in cui esso deve essere necessariamente evitato (come documentari riguardanti fatti tragici, servizi telegiornalistici riguardo importanti eventi politici, film horror ecc.). Tali considerazioni sulla priorità vanno però anche accompagnate da un'analisi a livello macro- e micro-testuale, in quanto anche in testi generalmente pensati come 'seri' e in cui lo humor non rappresenta una priorità a livello globale (cioè per tutto il testo), può però essere usato come un efficace mezzo retorico a livello locale (si pensi ad esempio a un comizio politico o ad un summit internazionale). È chiaro che quando l'oggetto della traduzione è un prodotto del primo (a) o anche del secondo (b) tipo, l'equivalenza formale del testo target nei confronti di quello di partenza assume una rilevanza marginale rispetto all'equivalenza funzionale nel senso 'nidiano' del termine, ovvero i due testi devono avere la stessa equivalente funzione: mirare a divertire il pubblico, indipendentemente dal modo in cui tale risultato viene ottenuto. In questo caso, è lecito domandarsi fino a che punto possa spingersi la libertà del traduttore nel manipolare a suo piacimento il testo di partenza, e se gli unici vincoli da rispettare siano quelli della coerenza intersemiotica tra i vari codici che compongono il prodotto AV: Zabalbeascoa riconosce che fornire una risposta soddisfacente a tale domanda è complicato, in quanto essa dipende da un insieme di fattori variabili, e anche i vincoli tecnici propri del settore audiovisivo non sono così immutabili come generalmente inteso nella teoria riguardo all'AVT: oltre alla maggiore (o minore) libertà di azione determinata da ciò a cui si è fatto riferimento nel capitolo I come "codice delle tipologie di inquadrature", c'è infatti "un grado variabile di tolleranza da un pubblico all'altro

riguardo le differenze nella sincronizzazione [articolatoria], a seconda di fattori come abitudini e tecnologia disponibile” (ibid.:245; mia traduzione). L'autore cita a tal proposito la versione spagnola doppiata di un programma televisivo umoristico giapponese, *Takeshi's Castle* – adattato in *Humor Amarillo* nel titolo spagnolo – descrivendola come “basata su un copione completamente diverso con nuove battute e senza alcun tentativo di raggiungere un'equivalenza a livello di contenuto informativo; inoltre, non c'è stato assolutamente alcun riguardo per la sincronizzazione labiale” (ibid.:246; mia traduzione).

È utile a questo punto proporre un'ulteriore tassonomia, sulla linea di quelle proposte nelle precedenti pagine riguardanti gli elementi di humor che influiscono sul processo traduttivo, questa volta basata su quelli che hanno invece rilevanza nello specifico ambito della traduzione audiovisiva. Data la sovrapposizione di buona parte delle categorie incluse, queste ultime non saranno qui nuovamente descritte in dettaglio, mentre verranno approfondite solamente quelle introdotte ex novo. Zabalbeascoa (1996) distingue tra:

### **1. Elementi umoristici<sup>28</sup> internazionali o binazionali**

Elementi universalmente comprensibili, o perlomeno comprensibili all'interno della coppia linguistica in questione;

### **2. Elementi umoristici relativi alla cultura o a istituzioni nazionali**

Elementi che richiedono l'adattamento o sostituzione dei riferimenti nazionali, culturali o istituzionali dell'originale per trasmettere l'effetto umoristico al pubblico target.

### **3. Elementi umoristici relativi al senso dello humor nazionale**

Elementi che sono apparentemente più popolari in alcuni paesi o comunità che in altri e costituiscono una sorta di tradizione o di cornice intertestuale di comprensione: si collegano ai diversi valori socioculturali e differenti visioni di

---

<sup>28</sup> L'autore utilizza il termine *Joke*, la cui traduzione letterale in italiano (scherzo/battuta) non sembra particolarmente efficace nel definire gli elementi trattati.

sé e del mondo. L'esempio a cui fa riferimento l'autore riguarda il differente atteggiamento nei confronti dell'autoironia.

#### **4. Elementi umoristici relativi alla lingua**

Elementi che dipendono dalle caratteristiche del linguaggio naturale nel quale sono ideati per veicolare efficacemente il loro effetto. Zabalbeascoa cita, tra le altre, la proprietà della polisemia (quando una parola o un termine può esprimere più significati) e quella dell'omofonia (quando due parole scritte in modo differente hanno pronuncia uguale o simile). Possono tuttavia esserci rari casi in cui due lingue possiedono elementi simili e non è necessario un intervenire pesantemente sul testo<sup>29</sup>.

#### **5. Elementi umoristici visivi**

Gli elementi che si basano sul codice visivo possono essere di due tipi diversi: quelli che si basano unicamente su ciò che si vede a schermo e quelli che invece si basano sull'interazione tra l'immagine e un elemento linguistico. In quest'ultimo caso si tratta di elementi ibridi nel quale ruolo della lingua limita potenzialmente la comprensione del pubblico target. Un esempio è fornito da una scena del film "Il Grande Freddo" (traduzione italiana del titolo "*The Big Chill*", Lawrence Kasdan 1983), Dove al protagonista viene chiesto di fare da padre a un bambino per via dei suoi "good genes" e questi, travisando il significato del complimento per via dell'omofonia tra "genes" e "jeans", si guarda i pantaloni<sup>30</sup>.

#### **6. Elementi umoristici sonori**

Questa categoria non è presente nella classificazione di Zabalbeascoa ma in una da questa derivata che è stata proposta da Martínez-Sierra (2006). Gli elementi che fanno parte di questo gruppo sono legati al codice sonoro, e come quelli visivi precedentemente descritti possono essere o meno dipendenti da

---

<sup>29</sup> Nel suo studio relativo alla versione tedesca sottotitolata della serie *Fawlty Towers*, Pisek (1997) cita un caso in cui un gioco di parole contenente i vocaboli "hammer" e "hamster" È stato efficacemente replicato senza manipolare il testo.

<sup>30</sup> Nel doppiaggio italiano di questa scena una battuta è stata tradotta letteralmente mantenendo il vocabolo "geni", rendendo così la gag incomprensibile al pubblico. Una soluzione più adatta che adotta un approccio funzionale è proposta da Gaiba (1994:110-111), che utilizza l'espressione idiomatica "sei in gamba"

quello linguistico. Al secondo caso appartengono ad esempio le gag che si basano su un particolare accento che contraddistingue la pronuncia di un personaggio: elemento particolarmente ostico da trattare per un traduttore in quanto non è ovviamente riproducibile nella lingua target.

## **7. Elementi umoristici complessi**

Fanno parte di questo gruppo tutte le gag in cui la componente umoristica deriva dalla compresenza di elementi ascrivibili a due o più categorie tra quelle sopra elencate.

Ciò che appare evidente dalle prime tre categorie presenti nella classificazione di Zabalbeascoa è il fatto che il radicamento culturale di molti elementi umoristici trascende il semplice aspetto linguistico, coinvolgendo anche diverse concezioni dei rapporti familiari, sociali e istituzionali che hanno un ruolo fondamentale nel determinare ciò che è considerabile o meno divertente all'interno di un dato sistema socioculturale.

Dore (2020) dedica un considerevole numero di pagine della sua recente pubblicazione alla descrizione di una macrocategoria di elementi testuali dotati di potenziale umoristico, ovvero quelli a cui fa riferimento come *Humorous Culture Specific References*. Si sono già viste nel capitolo precedente le difficoltà che la traduzione dei riferimenti culturospecifici (CSR) può comportare, specialmente nel contesto audiovisivo, unitamente alle strategie applicabili per la loro trasposizione nel testo target. In questo caso, tali difficoltà si sommano al mantenimento della funzione umoristica dei CSR, oltre alle varie altre funzioni che questi elementi possono assolvere all'interno del testo. Non è raro infatti che i riferimenti possano servire a scopi diversi allo stesso tempo: è possibile ad esempio che vengano inseriti per trasmettere umorismo e fornire insieme indizi di caratterizzazione, esprimere relazioni interpersonali tra i personaggi ecc. (Dore 2020:183). Di conseguenza, scegliere caso per caso la strategia traduttiva più adatta è un compito arduo, ma senza dubbio di fondamentale importanza nell'ottica della produzione di un testo target che garantisca una fruizione agevole per il pubblico target riflettendo al contempo le caratteristiche di quello di partenza e dei personaggi in esso presenti. La classificazione proposta rende piuttosto chiara l'importanza dell'interazione tra i vari codici semiotici nella produzione delle varie forme di elementi umoristici, così come le difficoltà che questa comporta

nello svolgimento della traduzione e nella scelta delle strategie più adatte a rendere l'effetto umoristico nella maniera più possibile simile a quella del testo di partenza. È utile qui introdurre il concetto descritto da Balirano (2015) di “*Semiotically Expressed Humour*”, che si contrappone al *Verbally Expressed Humor* citato da Chiaro (2008): tale concetto prende in considerazione sia gli elementi linguistici che quelli espressi in uno degli altri codici semiotici rilevanti per la costruzione dell'effetto umoristico. Alla base del SEH c'è anche un ulteriore concetto scaturito da un adattamento del termine ‘script’ alle specificità semiotiche AVT, ovvero il “*visual script*”: attingendo alle teorie degli *Humor Studies*, Balirano lo descrive come un "frammento di informazione semiotica che circonda un'immagine, una parola o un suono, oppure è dedotta da essi separatamente o simultaneamente" (Balirano 2015:568). Quando lo humor dipende da un intreccio di elementi verbali e non verbali, il margine di manovra del traduttore è spesso limitato ed è necessario trovare una qualche forma di compensazione nella scelta delle parole in modo che si adattino, o quantomeno non contrastino con i suoni e le immagini, che di solito non possono essere alterati “a causa di restrizioni normative o limiti tecnologici” (Zabalbeascoa 1996:253-254; mia traduzione).

Nel suo articolo di circa venticinque anni fa, Zabalbeascoa (ibid.) ipotizzava che in un futuro non troppo distante sarebbe stato possibile manipolare digitalmente anche il codice visivo in modo da renderlo coerente con ogni specifica versione adattata del prodotto AV in questione. Anche se oggi l'evoluzione del digitale e i nuovi mezzi tecnologici consentirebbero potenzialmente di effettuare operazioni simili, nella pratica sono rari i casi in cui ciò è avvenuto, probabilmente per questioni legislative o legate al budget. Inoltre, tali casi sono perlopiù riguardanti la sostituzione di scritte soggette a inquadrature ravvicinate (es. lettere o documenti letti da un personaggio): alcuni esempi sono riscontrabili in diversi film di Alfred Hitchcock e, più di recente, nel film *Joker* con protagonista Joaquin Phoenix (Todd Phillips, 2019).

### **3.3.2 Humor doppiato e humor sottotitolato**

Nel contesto dell'analisi della traduzione di elementi umoristici nei testi audiovisivi è necessario considerare anche le naturali differenze esistenti tra le diverse modalità traduttive impiegate, che sono state in parte messe in luce dagli studi accademici effettuati in ambito di humor AVT. Le tecniche e le strategie elencate finora non possono infatti essere sempre usate senza distinzione sia nel doppiaggio che nella

sottotitolazione, dato che la loro applicabilità dipende da una serie di fattori e di caratteristiche di ciascuna tecnica. Come regola generale, la “ridondanza intersemiotica” citata da Pedersen (2005) – che riguarda i casi in cui una determinata informazione è già discernibile o disambiguabile dal testo non verbale – può portare all’omissione di una porzione di dialogo e anche di un *pun* o un elemento umoristico in virtù della creazione di sottotitoli più brevi e concisi, specialmente in tipologie di prodotti con scambi dialogici molto fitti, laddove nel doppiaggio si è più vincolati alla prosodia e questioni relative alla sincronizzazione. Sempre Pedersen (2007) seguito da Díaz-Cintas e Remael (2007) fa riferimento al fenomeno del “*credibility gap*”, che riguarda casi in cui CSR appartenenti alla cultura target vengono utilizzate nei sottotitoli come traduzioni delle CSR presenti nel testo source. Questa strategia crea un’evidente discrepanza tra il riferimento alla cultura di destinazione, la componente visiva e il testo originale, e può rappresentare un elemento di disturbo non indifferente per gli spettatori. Analizzando i sottotitoli di alcuni episodi del *Late Show with David Letterman* (David Letterman, 1982–2015), Bucaria (2007) ha dimostrato che i traduttori italiani tendono in alcuni casi a mantenere un approccio più orientato alla cultura source, utilizzando spesso prestiti e calchi traduttivi per evitare di distaccarsi eccessivamente dal testo di partenza, anche se così facendo vanno ad intaccare la comprensibilità e l’umorismo di quello tradotto. Nel caso specifico, un’ulteriore limitazione derivava dalla necessità di sincronizzare le battute e le *punch line* nei sottotitoli con le risate e le reazioni del pubblico, dato che la tipologia di programma ne prevede la presenza in studio – necessità presente anche in altri tipi di prodotti AVT, come le situation comedy che fanno uso di *laugh track*.

Dato che prevede la totale rimozione della colonna sonora relativa ai dialoghi originali, il doppiaggio consente di evitare simili problematiche e, tralasciando i casi in cui i vincoli legati al codice visivo – sincronizzazione articolatoria, rispetto della prosodia originale, coerenza intersemiotica ecc. – rendono impossibile distaccarsi completamente dal testo originale, i traduttori e gli adattatori dialoghisti hanno più possibilità di manipolazione del testo target. Nella sua analisi del doppiaggio italiano della prima stagione de “I Simpson” (*The Simpsons*, Matt Groening 1989), Dore (2002) afferma che l’aggiunta di giochi di parole, CSR e allusioni, ma anche l’introduzione di caratteristiche come accenti, dialetti, socioletti è stata resa possibile proprio dall’utilizzo di tale modalità AVT:

[...] Un livello così alto di manipolazione sarebbe stato difficilmente possibile con l'altra forma più comune di *screen translation* – la sottotitolazione. [...] Per riprodurre l'effetto perlocutorio del testo (l'intrattenimento), il team di doppiaggio italiano ha optato per una ricreazione parzialmente libera del testo di destinazione [...] [mantenendo al contempo] il necessario grado di fedeltà all'originale, come confermato dalla coerenza tra la sua componente verbale e quella non verbale.

(Dore 2002:96; mia traduzione)

Sfruttando ciò che Ranzato (2013) chiama *creative addition*, ovvero l'aggiunta di elementi non originariamente presenti – o comunque dalle caratteristiche differenti – nel testo di partenza, il doppiaggio rende quindi possibile operare un'opera di manipolazione funzionale al fine di preservare (se non addirittura potenziare) l'effetto umoristico del testo target: il successo della serie de *I Simpson*, ma anche di altri prodotti che hanno subito simili e ancor più massicci interventi manipolatori come ad esempio la sitcom *La tata* (*The Nanny*, Lee Shallat 1993), dimostrano la validità di tali scelte relativamente alla (ri)produzione umoristica e, di conseguenza, al successo commerciale di tali prodotti nel contesto di destinazione.

Infine, è bene sottolineare che, soprattutto nei casi in cui lo scopo ultimo di un prodotto audiovisivo è quello di far ridere gli spettatori, la scelta della soluzione più adeguata – ad ogni modo di quella che ha maggiori probabilità di suscitare una qualche forma di risposta umoristica – dipende spesso dalle caratteristiche uniche di ciascun caso specifico e dai fattori coinvolti in ogni particolare processo. Approcci basati sul principio di 'fedeltà ad ogni costo' al testo originale risultano oggi alquanto anacronistici in ambito audiovisivo, specialmente nel contesto audiovisivo odierno in cui nuove tipologie di prodotti e nuove modalità di fruizione sembrano moltiplicarsi senza soluzione di continuità, coinvolgendo la figura del traduttore in una continua sfida per mantenere il passo con i mutamenti del settore e aggiungere nuove conoscenze e capacità al suo bagaglio. Concludendo con le parole di Zabalbeascoa, "l'elemento dello humour sembrerebbe premere per un rinnovamento delle proposte relative alla traduzione che ne potrebbero fornire una migliore comprensione, [e fornire al contempo] una risposta al ruolo cruciale della creatività nella traduzione e della questione dell'autorialità del traduttore" (Zabalbeascoa 2020:681; mia traduzione)





## Capitolo IV – Analisi contrastiva di The Office (USA) e #blackAF – prima stagione.

### 4.1 Premessa

L'analisi presentata in questo capitolo è votata alla ricerca delle criticità presenti negli adattamenti di due prodotti ideati, pensati e creati al di fuori del contesto italiano, parti di un sistema sociale, economico e culturale – quello statunitense nello specifico – che pur avendo numerose caratteristiche e norme in comune con il primo ne presenta numerose altre differenti da quelle a cui siamo abituati come membri della comunità italiana. La disciplina traduttiva si fonda in effetti proprio sulla necessità di tentare di oltrepassare le barriere linguistiche che separano due pubblici eterogenei, barriere che esistono in quanto diretta conseguenza di differenze storiche, ideologiche e valoriali createsi nel tempo come espressione di esperienze di vita differenti. Tale considerazione trova un riscontro ancora più tangibile nel caso dei prodotti audiovisivi, che come già discusso nei capitoli precedenti presentano un considerevole numero di vincoli tecnici e produttivi che possono avere una grande influenza sul modo in cui il testo di arrivo viene strutturato e prodotto.

Dunque, in tale contesto, quali sono i criteri secondo cui una differenza tra *source text* e *target text* è considerabile una normale conseguenza del processo di adattamento? E quali sono invece quelli che consentono l'individuazione di un effettivo errore che intacca la fruibilità del prodotto in questione? Dìaz Cintas (2004) riconosce il limite dei *Descriptive Translation Studies* (DTS) in questo senso, sostenendo che il fatto che questo genere di studi rinunci a stabilire norme o a porsi come un agente prescrittivo che aiuti a definire delle regole su ciò che è accettabile o non accettabile nell'attività traduttiva costituisce un limite della disciplina, che rischia così di creare uno "scisma tra la teoria e la pratica traduttiva"<sup>31</sup> (Dìaz Cintas 2004: 30). Eco stesso pone l'accento sul problema:

Ora, per quanto un teorico possa asserire che non vi sono regole per stabilire che una traduzione sia migliore di un'altra, la pratica editoriale ci insegna che,

---

<sup>31</sup> Mia traduzione.

almeno in casi di errori palesi e indiscutibili, è abbastanza facile capire se una traduzione è errata e va corretta. Sarà solo questione di senso comune, ma il senso comune di un normale redattore editoriale gli consente di convocare il traduttore, matita alla mano, e di segnalargli i casi in cui il suo lavoro è inaccettabile.

(Umberto Eco 2000: 21)

Il fatto che la pratica della traduzione e della revisione (in tutte le sue forme) non sia sostanziata e giustificata da un substrato teorico sufficientemente coerente da definire in modo inequivocabile quando un testo target – o una parte di esso – è accettabile o meno non ha mai impedito ai redattori editoriali di bocciare una proposta di traduzione, così come non ha mai impedito alle società e agenzie che si occupano di doppiaggio e sottotitolazione di non accettare il lavoro di un traduttore perché ritenuto inadatto, errato o inappropriato secondo i propri standard e/o criteri.

Fatte queste considerazioni, è bene specificare che l'analisi oggetto del presente capitolo non rappresenta un tentativo di screditare il lavoro del/i traduttore/i, delle agenzie o aziende che si occupano di traduzione audiovisiva, dei committenti o di qualsiasi figura che ha avuto un ruolo nella produzione dell'adattamento linguistico delle serie televisive in questione, né si prefigge l'obiettivo di definire parametri oggettivi e insindacabili che giustifichino la maggiore correttezza o appropriatezza di una determinata soluzione rispetto ad un'altra. L'obiettivo, specificato all'inizio di questo elaborato, di verificare e comparare il livello qualitativo di doppiaggio e sottotitoli delle due serie in relazione alle piattaforme streaming sulla quale sono presenti è inevitabilmente condizionato da un elevato grado di soggettività: motivo per cui, ad eccezione degli errori che Eco definisce "palesi e indiscutibili", ogni altra valutazione o intervento presente nelle pagine che seguono fa affidamento sulle contribuzioni accademiche esistenti, sul "senso comune" e sull'esperienza di chi scrive, tenendo sempre in mente che l'obiettivo ultimo di ogni processo di traduzione audiovisiva è quello di rendere fruibile il testo filmico al pubblico a cui è destinato.

#### 4.1.1 Le problematiche della valutazione qualitativa nella traduzione

Nel lungo percorso che va dallo sviluppo delle prime teorie della traduzione al presente, numerosi accademici hanno tentato di sviluppare dei modelli per classificare in modo più oggettivo e coerente possibile gli errori traduttivi e, più in generale, valutare la qualità dei testi tradotti. In questo contesto, esistono diversi studi che spaziano dalla pedagogia (Pym 1992, Nord 1998, Solano-Flores, Backhoff, Contreras-Niño 2009) alla *Machine Translation* (Flanagan 1994, Popović 2011, 2018), mentre molteplici sono i tentativi avanzati da importanti istituzioni nazionali ed internazionali, private e pubbliche, al fine di definire uno standard utile a misurare il livello qualitativo di una consistente varietà di testi tradotti (Secară 2005, Schmitt 2002, Mertin 2006) anche se, come riportato da Williams (2001): *“Even the latest national and international standards in this area – DIN 2345 and the ISO-9000 series – do not regulate the evaluation of translation quality in a particular context. [...] The result is assessment chaos.”* (Institut für Angewandte Linguistik und Translatologie, 1999, in Williams, 2001: 327).

Il campo della traduzione audiovisiva è stato invece a lungo quasi completamente escluso da tale discussione, in quanto la valutazione qualitativa è tradizionalmente legata perlopiù alla “traduzione di testi letterari (poesie, romanzi, saggi. ecc.) e testi sacri” (Martínez Melis & Hurtado Albir, 2001:273), anche se grazie alla sempre maggiore rilevanza del mercato audiovisivo, negli ultimi anni si è assistito ad una crescita dell’interesse verso tale ambito, con diversi studi che però sembrano essere per la maggior parte limitati alla pratica della sottotitolazione (Remael & Robert 2016, Pedersen 2017). Tale stato delle cose può essere spiegato con la difficoltà di valutare una tipologia di testo così complessa, in cui il prodotto finale è il risultato della compresenza e dell’interazione tra sistemi semiotici diversi. Nel particolare caso del doppiaggio assumono ulteriore rilevanza fattori difficilmente quantificabili e valutabili in modo oggettivo, come l’intonazione della voce e quelli che Ranzato (2010:27) chiama “sincronismo articolatorio” e “sincronismo espressivo” degli attori. Antonini e Chiaro (2009) identificano efficacemente questa problematica:

[...] La traduzione multimediale è un'area in cui il controllo della qualità diventa estremamente difficile a causa della complessità del funzionamento simultaneo di diversi sistemi semiotici. Tuttavia, anche se l’attenzione per questo tema sta

crescendo sia tra i professionisti che tra gli accademici, sembra purtroppo che ci si limiti al semplice interesse.

(2009: 99; mia traduzione)

Anche se recentemente l'interessamento verso tali tematiche pare essere cresciuto all'interno del mondo accademico e non, gli studi esistenti a riguardo sembrano rinunciare a mettere in atto un'analisi qualitativa dei testi audiovisivi, focalizzandosi piuttosto sulla ricezione e percezione di questi ultimi da parte dell'audience. Uno studio molto interessante da questo punto di vista è quello effettuato dalle due studiose appena citate (Antonini e Chiaro 2005), che tramite l'utilizzo di un corpus di prodotti televisivi trasmessi da alcuni canali mainstream italiani, creato ad hoc per lo studio, (il FORLIXT) hanno sondato la qualità del doppiaggio in Italia basandosi sul feedback ottenuto da una audience appositamente selezionata. Ulteriori studi che si focalizzano sulla ricezione del pubblico – anche se in relazione alla percezione dello humor più che a quella qualitativa in generale – sono ad esempio quello di Bucaria (2005) e Chiaro (2004), il primo incentrato sulle differenze tra le due modalità di AVT in tale contesto, mentre il secondo limitato al doppiaggio. Ad oggi non sono invece presenti, per lo meno al meglio delle mie conoscenze, studi relativi a prodotti creati da o per le numerose piattaforme di streaming online ad oggi a disposizione – il che, come già discusso, è uno dei motivi alla base della realizzazione di questo elaborato.

Più di recente, studiosi come Taylor (2016) hanno posto l'enfasi sulla natura multimodale dei prodotti audiovisivi, sostenendo che, nonostante il numero sempre maggiore di studi sulla traduzione audiovisiva e sulla multimodalità, c'è ancora scarsità di studi che integrino entrambi gli ambiti in modo organico. Se da una parte è vero quindi che gli studi sul livello qualitativo dei prodotti audiovisivi tradotti non mancano, ciò che manca è spesso una metodologia che consenta di effettuare analisi e valutazioni che tengano conto non solo degli aspetti puramente linguistici dei testi, ma anche di quelli relativi alle diverse altre modalità con il quale essi producono e veicolano significato.

#### 4.1.2 Il framework teorico

Abbiamo visto che, nonostante gli sforzi accademici, la sfida per la creazione e l'adozione di una metodologia il più possibile equa ed efficace per valutare le traduzioni di prodotti semioticamente complessi come quelli audiovisivi si gioca su un terreno estremamente spinoso e pieno di insidie. Ciononostante, per quanto in certa misura soggettivi e suscettibili a critiche, negli anni i metodi sviluppati per esaminare il livello qualitativo di vari tipi di traduzioni sono stati usati molteplici. Williams (2001) opera una macro-distinzione tra modelli quantitativi e non-quantitativi, con i primi che tendono a concentrarsi sull'analisi micro-testuale sul conteggio degli errori, mentre i secondi si basano sull'analisi macro-testuale e sulle caratteristiche del testo nel suo complesso. Avanzando una critica nei confronti di entrambe le tipologie, l'autore identifica la necessità di un approccio che combini sia la dimensione quantitativa che quella testuale. Il *framework* teorico su cui si basa l'analisi messa in atto nelle pagine che seguono rappresenta il tentativo di mettere in atto l'utilizzo di un simile approccio, in modo da evitare, per quanto possibile, le seguenti problematiche individuate da Williams (ibid.) nei modelli da lui descritti:

- **Analisi a campione:** questo tipo di analisi richiede certamente molto meno tempo rispetto a quella di un testo preso nella sua interezza, ma ha i suoi ovvi lati negativi in quanto non è detto che i campioni selezionati siano indicatori affidabili del livello qualitativo complessivo del testo. A questo scopo, l'analisi operata in questa sede riguarderà tutti gli episodi della prima stagione delle due serie<sup>32</sup>, del quale verranno analizzati gli elementi considerati più critici – con particolare attenzione alla trasmissione dello humor.
- **Quantificazione della qualità:** spesso si tende ad attribuire un peso eccessivo alla quantità di errori presenti in un testo, che vengono considerati senza ponderarne la gravità. In questo senso, la critica mossa da Williams riguarda il fatto che un testo che contiene molti errori può comunque avere un livello qualitativo generale migliore di uno con un numero minore. L'analisi qui messa in atto prenderà in considerazione la quantità di errori, ma senza

---

<sup>32</sup> L'analisi di tutte e 9 le stagioni di *The Office* (USA) garantirebbe un ulteriore passo avanti in questo senso, al prezzo di un dispendio enorme di tempo e risorse. Il problema non si pone invece per *#blackAF*, in quanto al momento è presente soltanto la prima stagione su Netflix.

anteporla ad una valutazione della gravità di ognuno di essi nel contesto in cui si colloca.

- **Livello di gravità dell'errore:** non si può stabilire a priori se un particolare errore è “grave” o “marginale”. Tale parametro dipende dal contesto e dallo scopo della traduzione in questione. Nelle pagine che seguono, gli errori saranno valutati caso per caso e catalogati in base a una delle due categorie principalmente in relazione al mantenimento della coerenza testuale del testo di partenza e della sua funzione umoristica.
- **Diversi livelli di valutazione:** esistono diversi parametri secondo il quale una traduzione può essere valutata, come l'accuratezza delle singole unità di traduzione, l'accuratezza della traduzione nel suo complesso, l'idiomaticità e la correttezza della lingua di destinazione, il tono, la considerazione delle differenze culturali ecc. Il problema, secondo Williams, è la difficoltà di fornire un giudizio *globale* affidabile partendo dalla valutazione di ciascuno di tali parametri. Di nuovo, anche se i principi appena elencati hanno certamente grande rilevanza e verranno descritti e commentati in questa sede, il fattore discriminante stabilito è il mantenimento della funzione del testo, ovvero la conservazione del suo intento umoristico.
- **Funzione della *Translation Quality Assessment (TQA)*:** In base al suo scopo, una TQA può variare molto (si pensi alla differente funzione di un'analisi svolta in ambito accademico e una messa in atto a scopo professionale). Come già affermato, la presente tesi è volta a sondare il livello qualitativo dei testi tradotti in questione, tuttavia non ha né pretese prescrittive né velleità di stabilire una soglia di accettabilità con il quale valutarli. Il modello utilizzato sarà quindi di tipo argomentativo – con tutti i difetti e i limiti del caso – pur tenendo conto di dati quantificabili come il numero di errori riscontrati.

Al fine di renderla conforme ai principi fin qui elencati, l'analisi è divisa in due sezioni distinte per ciascuna delle due sitcom e, a loro volta, tali sezioni sono suddivise in due parti. La prima è di tipo prettamente argomentativo: i dialoghi presenti in alcune scene ritenute particolarmente insidiose dal punto di vista traduttivo sono stati riportati in

apposite tabelle a fianco delle traduzioni adottate nel testo sottotitolato e in quello doppiato in italiano, e in seguito commentate caso per caso. Le scene prese in considerazione sono raggruppate nelle 3 categorie di seguito elencate a seconda delle caratteristiche dei particolari elementi critici che contengono:

1. **Scene che includono CSR:** riferimenti di tipo transculturale, monoculturale o microculturale (Pedersen 2005);
2. **Scene che includono giochi di parole ed espressioni idiomatiche**<sup>33</sup>;
3. **Varie:** scene contenenti elementi di natura varia, o che non presentano particolari criticità ma in cui la soluzione traduttiva adottata risulta inadeguata o migliorabile.

La seconda parte è costituita da un commento sulla qualità complessiva dei testi adattati delle serie (con una sezione per ciascuna delle modalità AVT utilizzate) che tiene conto sia delle criticità riscontrate nella prima sezione dell'analisi che della componente quantitativa, vale a dire il numero e il tipo degli errori riscontrati, catalogati in base a delle categorie definite *ad hoc* e inseriti in apposite tabelle. I risultati delle analisi di entrambe le sitcom verranno poi discussi nelle conclusioni del capitolo. Le categorie di errori individuate sono cinque, descritte di seguito:

- a) **calchi traduttivi:** sono inclusi in questa categoria quegli elementi che rispondono alla definizione di "calchi sintattici" presente in Grasso (2007:32), che li descrive come risultato della "trasmissione di uno scheletro sintagmatico i cui elementi lessicali passano tradotti nella lingua ricevente [all'interno] di uno schema strutturale produttivo", producendo una frase in italiano innaturale o che altera il significato di quella originale<sup>34</sup>. Sono errori gravi, sia per l'idiomaticità e la fluidità del testo target che per via dell'alterazione del significato.
- b) **comprensione del testo:** errori dovuti ad un'errata interpretazione del testo source, che possono essere gravi o marginali in base al contesto della battuta e alla sua rilevanza ai fini della narrazione.

---

<sup>33</sup> È bene specificare che nel caso di giochi di parole contenenti elementi culturospecifici si è optato per l'inserimento nella categoria (1).

<sup>34</sup> Ad esempio, nella puntata 2 di *The Office* la frase "*He's gonna lose it when he reads it*" viene resa in italiano come "Mi sa che la getterà quando se ne accorge".

- c) **grammatica:** errori (non giustificati da ragioni di trama o caratterizzazione dei personaggi) derivanti dal mancato rispetto di una o più regole grammaticali della lingua italiana nella resa del testo source. Anche in questo caso, la gravità dell'errore viene valutata di caso in caso in base al contesto.
- d) **omissioni:** a questa categoria fanno parte i casi in cui una o più informazioni presenti in una battuta del dialogo originale vengono omessi nella rispettiva battuta adattata<sup>35</sup>. Non si fa riferimento qui ai soli elementi umoristici, ma anche a informazioni ritenute rilevanti ai fini della trama e della caratterizzazione dei personaggi. La gravità dell'errore è direttamente proporzionale alla rilevanza delle informazioni omesse.
- e) **imprecisioni:** questa categoria comprende tutti quegli elementi del testo target che alterano effettivamente il significato delle battute di quello originale, ma il cui impatto su trama e caratterizzazione dei personaggi risulta nullo o comunque molto basso. Si tratta in tutti i casi di errori marginali che non influiscono sulla fruibilità del prodotto finale.<sup>36</sup>

## 4.2 La Situation Comedy: il prodotto televisivo americano per eccellenza

Prima di introdurre le due serie TV la cui analisi rappresenta il punto focale del presente elaborato, è bene definire il particolare genere al quale tali prodotti appartengono: la situation Comedy. La sitcom nasce negli Stati Uniti durante gli anni '40, praticamente in contemporanea con la diffusione del mezzo televisivo nel paese. Fin dalle sue origini infatti, la televisione si è definita principalmente "come Medium comico" (Marc 1996): dato che non esistevano ancora né un audience né un palinsesto ben definito, i neonati network TV puntarono infatti sulla leggerezza delle loro produzioni per catturare l'attenzione di un pubblico che era ancora tutto da costruire. Così, attori comici provenienti dal mondo della radio e del teatro vennero inglobati dal Medium televisivo portandosi dietro i loro personaggi, le loro routine

---

<sup>35</sup> Non vengono considerati casi di omissioni dovute a necessità di condensazione dei dialoghi, nel caso dei sottotitoli, o di interventi volti al rispetto della sincronia articolatoria ed espressiva nel caso del doppiaggio.

<sup>36</sup> Ad esempio, nel 6° episodio di *#blackAF* uno dei personaggi (Joya) dice al marito di salutare Jasmine, una sua amica con cui sta facendo una videochiamata: i sottotitoli riportano il nome errato ("Saluta Jaqueline").



comiche e a volte anche i loro programmi. Le prime sitcom erano quindi una forma ibrida e sperimentale di ciò che era già stato proposto tramite altri mezzi e in altri contesti. Il passaggio tra i diversi Medium non fu però immediato, e occorsero diversi anni perché si iniziassero a delineare in maniera più precisa quelle che sarebbero divenute le caratteristiche tipiche e gli "standard" del genere. Alcuni dei primi titoli di successo furono *Mama* (CBS, 1949-56), *The Goldbergs* (CBS 1949-51, NBC, DuMont, syndication, 1952-56), *The George Burns and Gracie Allen Show* (CBS, 1950-58). Il tentativo di tutti questi programmi era quello di creare un prodotto fresco e innovativo a partire da generi e produzioni già consolidate in ambito teatrale e radiofonico: si cercava quindi di mescolare "le ambientazioni realistiche e le strutture narrative del drama con gli stili di performance e le interazioni con il pubblico tipiche del teatro" (Mills 2009:35).

Se i primi esperimenti erano in pratica un intreccio tra sketch Comedy stand up Comedy e varietà, una delle serie che per caratteristiche si può considerare come il primo grande classico del genere della sitcom fu ideata e trasmessa all'inizio degli anni '50: si tratta di *I love Lucy* (CBS, 1951-57), una produzione che ha avuto un ruolo estremamente rilevante nel gettare le fondamenta del genere del quale per molti anni sarebbe fu il principale modello di riferimento. Le capacità recitative dell'attrice Lucille Ball, unite a innovazioni nel metodo di ripresa e nella struttura del programma – che prevedeva la presenza del pubblico in studio – ne fecero una vera e propria pietra miliare, il cui successo si sarebbe protratto fino (e persino oltre) agli anni Ottanta con la trasmissione di numerosi speciali e spin-off. Un'altra sitcom che avrebbe avuto una importante influenza per le produzioni degli anni seguenti fu *The Honeymooners* (CBS, 1955-56), che non ebbe un successo immediato (venne prodotta per una sola stagione) ma venne apprezzata più tardi, come dimostrano le numerose repliche trasmesse negli anni dai network statunitensi (Barra, 2020). Negli anni successivi le sitcom prodotte si adeguarono alla condizione economica e socio-politica statunitense: per far fronte alla minaccia del comunismo, molti programmi cercarono di promuovere lo stile di vita americano, fatto di patriottismo, valori familiari e appartenenza alla comunità e mettendo spesso in secondo piano la componente umoristica. Se i personaggi delle prime sitcom appartenevano perlopiù all'ambiente urbano e turbolento delle metropoli, ora il setting si spostava sulla periferia, più tranquilla e rassicurante. Protagoniste sono quasi sempre le famiglie medie americane, benestanti bianche e protestanti, con una figura paterna forte, affidabile,

saggia e amorevole. Alcuni esempi sono *The Adventures of Ozzie and Harriet* (ABC, 1952-66), peculiare nel suo narrare le vicende di una famiglia realmente esistente, e *Father Knows Best* (CBS, NBC, 1954-1960) con le sue velleità pedagogiche di stampo conservatore – sostenute anche dal governo federale (Barra 2020:47). Un altro sottogenere che si andò sviluppando in quegli anni è quello “rurale” (Eskridge 2019), che andava a sfruttare gli stereotipi sugli abitanti delle campagne (cosiddetti *Hillbillies*) per creare nuove narrazioni ed espedienti umoristici: *The Real McCoys* (ABC 1957-62, CBS 1962-63) e *The Beverly Hillbillies* (CBS, 1962-71) sono due esempi, il secondo dei quali velatamente critico nei confronti della società consumistica moderna: il suo successo fu tale da dare origine a due spin-off. *The Dick Van Dyke Show* (CBS, 1961-66) si rifà invece alla tradizione di *I Love Lucy* e simili, descrivendo le vicende non di una famiglia ma di una coppia di sposi: a differenza delle altre sitcom del periodo però, il programma rifugge le correnti conservatrici, e la visione del mondo proposta presenta anzi alcuni elementi progressisti, uno tra i quali l’abitudine dell’attrice Mary Tyler Moore di mostrare il suo personaggio con indosso dei pantaloni invece degli usuali “vestiti a fiori e tacchi alti” con cui i personaggi femminili venivano poco realisticamente rappresentati anche nelle loro routine di pulizia domestica (Armstrong, 2017).

La popolarità guadagnata dal genere intorno alla metà degli anni ‘60 portò alla moltiplicazione delle situation comedy trasmesse e ad una diversificazione nelle trame e delle tematiche trattate: ai prodotti più “classici” (le sitcom familiari) si affiancarono quelli dal tono surreale o fantastico, con protagonisti streghe, mostri e alieni, oppure ambientati in epoche differenti. Al primo di questi ultimi due tipi appartengono *Mr. Ed* (CBS, 1961-66), *The Addams Family* (ABC, 1964-66), *Bewitched* (ABC, 1964-72), mentre del secondo fanno parte *The Hogan Heroes* (CBS, 1965-71) e *F Troop* (ABC 1965-67). Alcune spinte innovative nel genere si verificarono tramite contaminazioni dal fumetto, come nel caso di *Dennis The Menace* (CBS, 1959-1963), o dall’introduzione di prodotti d’animazione come *The Flintstones* (ABC, 1960-1966) e *The Jetsons* (ABC, 1962-63). Le turbolente trasformazioni sociali, politiche e culturali nel tessuto degli Stati Uniti (e a livello globale) ad inizio anni ‘70 si ripercossero ovviamente anche sul mezzo televisivo e, di conseguenza, sulla sitcom: pur mantenendo la leggerezza che la contraddistingue, “la situation comedy imbeve il banale di una potente forza allegorica” (Marc, 1997:133). Allo stesso tempo iniziarono ad essere trattati anche argomenti e tematiche in precedenza considerati tabù. Si

modifica il ruolo della donna, non più relegata a brava moglie ubbidiente e amorevole ma protagonista, indipendente ed emancipata; spesso i personaggi vengono resi più complessi e autentici, abbandonando la tradizionale monodimensionalità e introducendo maggiore spazio all'introspezione. Viene a volte concesso un moderato uso del turpiloquio, e finalmente viene concesso spazio anche alle minoranze (soprattutto quella afro-americana). Grazie a una modifica nella legislazione ottengono maggiore spazio anche i network indipendenti (Edgerton 2007), cosa che favorì la diversificazione delle produzioni e la trattazione di tematiche fino a quel momento lasciate in secondo piano. In questo periodo riscosse un enorme successo *All in the family* (CBS, 1971-79), adattamento di una serie Britannica, incentrata sullo scontro generazionale tra un padre di famiglia burbero e pieno di pregiudizi (Archie Bunker) e la coppia formata dalla figlia e il genero: battute a sfondo sessuale, insulti alle minoranze e l'utilizzo di stereotipi e luoghi comuni sono legittimati dalla ridicolizzazione di alcuni aspetti della cultura americana che ancora erano radicati in parte della popolazione, il tutto nel tentativo di suscitare – tra una risata e l'altra – una riflessione da parte degli spettatori. Il successo della serie si estese anche ad altri spin-off ad essa collegati, uno dei quali – *The Jeffersons* (CBS, 1975-85) – completamente incentrato sulle vicende di una famiglia afroamericana. Già presente nel *Dick Van Dyke Show*, l'attrice Mary Tyler Moore è protagonista di un'ulteriore produzione, l'omonima *The Mary Tyler Moore Show* (CBS, 1970-77), che sostituisce alla Tipica famiglia "da sitcom" un gruppo di colleghi di una redazione televisiva, con un occhio di riguardo nei confronti degli ideali appartenenti ai movimenti di emancipazione femminile dell'epoca. Altre due produzioni memorabili di quel periodo sono *M.A.S.H.* (CBS, 1972-83) e *Happy Days* (ABC, 1974-84): la prima sfrutta l'ambientazione del conflitto in Corea per muovere in chiave ironica una critica all'assurdità della guerra – prendendo poco velatamente di mira la guerra in Vietnam – mentre la seconda fornisce un'immagine edulcorata e romantica dell'America degli anni '50, consegnando alla storia anche un personaggio iconico come *Fonzie*.

Sul finire del decennio, le serie prodotte puntano meno sulle istanze politiche e su problematiche sociali e più sulla ricerca di nuove strategie ed espedienti volti a divertire il pubblico. È il caso di *Soap* (ABC, 1977-81), ovvia parodia del genere soap opera che vede anche l'inserimento del primo personaggio (regolarmente presente) apertamente omosessuale. La sitcom familiare mantiene sempre la sua rappresentanza e il suo successo anche in questo periodo, ma numerose produzioni

escono anche al di fuori del nucleo familiare, come *Taxi* (ABC, 1978-83), pietra miliare della sitcom "lavorativa" con attori del calibro di Danny De Vito, Christopher Lloyd e Andy Kaufman, o *Cheers* (NBC, 1982-93) che sposta l'ambientazione all'interno di un bar, divertendo lo spettatore pur senza lesinando sulla profondità psicologica dei dialoghi e delle questioni trattate dai personaggi. Durante la presidenza Reagan negli anni '80 alcune serie cavalcano l'onda conservatrice rimettendo al centro della narrazione la famiglia americana felice, ad esempio *Family Ties* (NBC, 1982-1989), *Family Matters* (ABC, 1989-98) e *The Cosby Show* (NBC, 1984-1992), quest'ultima spesso criticata per via della rappresentazione edulcorata e irrealistica (nella serie non ci sono riferimenti al razzismo) di una famiglia afro-americana. Tuttavia, con la diffusione della tecnologia televisiva satellitare e via cavo (Lotz 2014) ed il moltiplicarsi delle reti private garantivano ormai la presenza di un palinsesto molto variegato. Al volgere del decennio *The Simpsons* (Fox, 1989-in corso), con la sua ironia pungente e i costanti riferimenti – spesso dissacranti – a personaggi e eventi reali ha il merito di stravolgere la serialità animata, rendendola adatta anche a un pubblico adulto e creando ex novo un vero e proprio genere a sé stante sulla base di quella che il loro creatore ha definito "l'allucinazione di una sitcom" (Marchisio e Michelone, 1999) dal successo talmente dirompente da durare ancora oggi. Allo stesso anno (1989) risale *Seinfeld* (NBC, 1989-98), che apre la pista al successo delle sitcom "amicali" ed è una delle prime a non avere particolari intenti di trasmissione di valori morali o insegnamenti di altro tipo, autodefinendosi "una serie sul nulla" (Barra 2020:68). Negli anni seguenti vedono la luce anche alcuni classici del periodo, come *The Nanny* (CBS, 1993-99) e *The Fresh Prince of Bel-Air* (NBC, 1990-96). *Tanner '88* (HBO, 1988) è il primo prodotto a sdoganare il genere del "mockumentary", descrivendo la fittizia campagna elettorale di un candidato alle primarie democratiche, seguito a ruota da *The Larry Sanders Show* (HBO, 1992-98), che narra invece il dietro le quinte di un fittizio programma di varietà. Alla metà degli anni novanta risale invece la sitcom amicale per eccellenza, *Friends* (1994-2004), seguita alcuni anni dopo da *Will & Grace* (NBC, 1998-2006, 2017-20), prodotto dalla struttura simile ma incentrato sul tema della diversità, dell'omosessualità e della *queerness*. All'alba del nuovo millennio vede la luce *Scrubs* (NBC, 2001-08, ABC 2009-10), una forma ibrida di sitcom e medical drama, capace di suscitare la risata e allo stesso tempo di emozionare e far riflettere sulle relazioni tra medici e pazienti e nel contesto del sistema sanitario statunitense. Data la quantità di materiale, elencare tutte le produzioni di successo che si sono

susseguite da metà anni novanta in poi andrebbe oltre lo scopo di questa tesi, tuttavia non si possono non citare sitcom importanti come *How I Met Your Mother* (CBS, 2005-14), *The Big Bang Theory* (CBS, 2006-19) e *Modern Family* (ABC, 2009-20), che pur non rivoluzionando il genere a livello contenutistico e formale creano narrazioni originali e dal successo duraturo.

Il secondo decennio del XXI secolo vede l'introduzione di una nuova tipologia di "broadcaster", ovvero le cosiddette piattaforme di streaming Video On Demand (VOD), con le aziende più grandi come Amazon e Netflix in grado non solo di offrire una modalità di fruizione diversa di alcuni dei contenuti offerti all'interno del mezzo televisivo, ma anche di finanziarie di tasca propria produzioni originali molto ambiziose. Tutto questo non scoraggia però i network tradizionali, che continuano a puntare fortemente sulle situation comedy sia tramite la riproposizione di classici più o meno recenti che tramite lo sviluppo di nuovi prodotti.

#### **4.2.1 Lo scenario italiano**

Come si è visto nel paragrafo precedente, la situation Comedy è nata e si è sviluppata all'interno del particolare contesto culturale, sociale, e mediale statunitense, ed è proprio in quel particolare contesto che la sua capacità di mettere in relazione le abitudini quotidiane e le caratteristiche valoriali del pubblico con i personaggi degli ambienti messi in scena nelle sue rappresentazioni ottengono la massima efficacia, creando spesso un legame affettivo duraturo derivante dalla condivisione di un substrato comune. Nonostante questa non trascurabile discriminante, così come tante altre tipologie di programmi TV, le sitcom sono state esportate e messe in onda nei mercati globali, necessariamente passando attraverso i processi di adattamento linguistico (e spesso non solo tale).

Nel contesto italiano la prima sitcom straniera ad essere importata, adattata e trasmessa all'interno dell'allora unica rete di servizio pubblico RAI è *I love Lucy*, titolo italiano *Lucy ed io*, di cui una prima puntata<sup>37</sup> viene trasmessa in onda il 6 febbraio 1960 (Barra 2020:89). Il tentativo però fallisce e la serie viene sospesa dopo sole 13 puntate: oltre al già citato problema del radicamento culturale e dell'adattamento

---

<sup>37</sup> La quarta puntata della seconda stagione

linguistico – per nulla semplice in un prodotto che presenta *laugh track* preregistrate – il pubblico italiano deve ancora abituarsi alla programmazione domestica, ed è probabilmente ancora troppo presto perché produzioni simili possono essere comprese ed apprezzate. Per quasi vent'anni la sitcom americana scompare praticamente del tutto dai palinsesti della RAI, con poche eccezioni relegate alla programmazione “per ragazzi”: *Happy Days*, trasmesso a partire dal 1977, diventa praticamente un cult e un fenomeno di costume per i giovani italiani del periodo. Il successo della serie apre all'importazione di altri prodotti, sempre però dedicati (o meglio relegati) a un pubblico giovane: la sitcom veniva ancora concepita come un genere poco degno dell'attenzione di un pubblico più maturo, fatto dimostrato anche dal mancato utilizzo del termine proprio, a cui ci si riferiva invece con appellativi quali “filmetti” o “televisione” (Alberti, 1960). A partire dal 1979 viene trasmessa anche *M.A.S.H.* nella versione senza *laugh track*, ancora considerate tratto distintivo di prodotti di bassa lega. La vera svolta avvenne però solo in seguito alla nascita delle televisioni private all'inizio degli anni '80, che al fine di porsi come alternativa al servizio pubblico nazionale avviarono una massiccia internazionalizzazione dei palinsesti: nel 1982 l'Italia diviene “il principale importatore di programmi americani” (Forgacs, 1990: 269). È così che, in questo periodo, sitcom statunitensi prodotte dieci o anche venti anni prima trovano una nuova vita all'interno dei canali TV mainstream italiani: alcuni esempi sono la già citata *I love Lucy* (titolo italiano ‘*Lucy ed io*’), *The Jefferson* (*I Jefferson*), che ebbe un grande successo, *Bewitched* (*Vita da strega*) e *Three's company* (*Tre cuori in affitto*). Anche se spesso in modo disordinato e a seguito di importanti modifiche dettate dalla necessità di adattamento, il genere inizia finalmente ad acquisire popolarità presso il pubblico italiano. Se però fino a quel momento le modifiche ai testi originali si erano limitate al cambiamento dei nomi di alcuni protagonisti o dei titoli dei vari prodotti, negli anni '90 si nota una marcata tendenza verso la “italianizzazione”: dai saltuari aggiustamenti si passa alla messa in atto di “pesanti interventi che rendono l'edizione italiana un testo differente” (Barra 2020:97). Un esempio lampante è *The Nanny* (CBS, 1993-99; *La tata*), in cui la protagonista Fran Drescher, ragazza ebrea del Queens, si trasforma in Francesca Cacace, originaria di Frosinone e dall'accento ciociaro. Nel caso specifico, tali modifiche sono state sia oggetto di dibattito all'interno del mondo della traduzione (Sacconi 2013) che parte del motivo del successo duraturo ottenuto dalla serie presso il pubblico italiano. Dopo l'apparente ingresso della sitcom all'interno del palinsesto mainstream della TV

italiana, I due decenni successivi vedono una sua parziale regressione, con prodotti confinati in alcuni canali tematici dedicati o a limitate fasce orarie. In generale, mentre negli Stati Uniti si stava osservando già da alcuni anni un rinnovamento del genere con ibridazioni ed esperimenti di vario tipo (come già visto nel paragrafo precedente), in Italia la tendenza è quella di dare consistente copertura solo alle sitcom più "tradizionali", come quelle familiari – ad esempio *La vita secondo Jim* (*According to Jim*, ABC 2001-09). I prodotti considerati più 'di nicchia' trovano invece spazio solo all'interno della programmazione delle sempre più diffuse pay-Tv e dei canali del digitale terrestre, oppure si diffondono in formato fisico tramite i cofanetti DVD o in digitale tramite lo streaming o il download illegali. Con l'avvento delle piattaforme VOD, il pubblico italiano ha a disposizione un elevato numero di sitcom (abbondanti nella maggior parte di questo tipo di servizi) senza essere legato agli orari dei palinsesti TV, cosa che rende anche possibili pratiche come il *binge watching*. Tuttavia, spesso i titoli non sono semplici da individuare nei sempre più massicci cataloghi delle piattaforme (a meno che non si tratti degli ormai consolidati classici o di produzioni di punta delle piattaforme stesse), cosa che rende un gran numero di prodotti delle serie 'di nicchia', conosciute solo dai cultori del genere.

Negli anni, il successo delle situation comedy oltreoceano ha spinto le varie reti italiane alla realizzazione di prodotti originali, potendo contare anche sulla capacità creativa ed espressiva di numerosi comici di talento. Il primo esperimento è realizzato da Mediaset nel 1985: *Orazio* (1985-87) descrive le vicende casalinghe di Maurizio Costanzo – volto già noto della televisione italiana – e della sua famiglia. La serie fa da apripista per un discreto numero di produzioni trasmesse negli anni successivi, alcune anche di grande successo come *Casa Vianello* (Canale 5, 1988-2004; Rete quattro, 2005-07), *Finalmente soli* (Canale 5, 1999-2005) e *Camera Café* (Italia 1, 2003-12; RAI 2, 2017). Nonostante questi successi piuttosto sporadici, la sitcom italiana non raggiunge mai successi eclatanti come quelli che alcune produzioni di oltreoceano ottengono presso il proprio pubblico, sia per via delle differenti caratteristiche e gusti dell'audience che per l'incapacità di "trovare una sua maturità [...] nonostante performer e autori talvolta molto capaci" (Barra 2020:133). Il genere in sé non riesce mai ad ottenere la considerazione che gli viene riservata negli USA e fallisce nello scrollarsi di dosso l'etichetta di genere "basso" e poco importante, quasi sempre distante da tematiche d'attualità e da quel 'fondo di realtà' che invece sono

spesso caratteristiche chiave per il duraturo successo della sua controparte statunitense.

#### **4.2.2 Tratti generali e caratteristiche del genere**

Nei circa settanta anni di storia della sitcom il genere ha attraversato numerosi periodi di trasformazione in risposta ai cambiamenti culturali e sociali del pubblico e dei suoi gusti, delle necessità dei network e delle case di produzione. Ciononostante, anche se il confine tra sitcom e drama o produzioni più serie è molto meno definito rispetto agli albori del medium televisivo, vi sono alcune caratteristiche che accomunano tutte le produzioni catalogate sotto tale termine. Innanzitutto, in quanto prodotti intrinsecamente legati al mezzo televisivo, le sitcom sono per molti anni state soggette alle sue regole industriali e produttive, che spesso ne hanno influenzato produzione e ricezione al pari – se non ancor più – degli aspetti autoriali e narrativi. Generalmente, la durata di un episodio di una sitcom si attesta intorno ai 25 minuti, che diventano 30 considerando anche le pause pubblicitarie: in tal modo due puntate possono comodamente coprire un'ora di programmazione, favorendo l'organizzazione del palinsesto delle reti. In molti casi i network scelgono di trasmettere un episodio alla settimana, così da inserire il prodotto nelle abitudini del pubblico e sviluppare episodi connessi a particolari festività o ricorrenze (es. il giorno del Ringraziamento, il Natale ecc.). Ciò permette anche una certa ripetibilità del prodotto (specialmente ora che tramite le piattaforme VOD si possono organizzare vere e proprie maratone senza dipendere dalla programmazione dei canali TV), che tende a perdere meno valore nelle repliche rispetto ad altre tipologie di programmi. La fruizione tramite servizi streaming o on demand ha in parte allentato i vincoli di questa consuetudine, anche se è comunque raro trovare sitcom con episodi più lunghi di 40-45 minuti. Un altro aspetto che è stato a lungo (e in parte è tuttora) un elemento distintivo proprio del genere è l'utilizzo della *laugh track*, la risata fuori campo che accompagna le battute degli attori e le scene volte ad accompagnare la risata nel pubblico. Nonostante nell'immaginario comune essa sia praticamente l'elemento iconico rappresentativo delle situation comedy, nella realtà già dagli anni '60 molte produzioni hanno optato per non inserirle nel prodotto finale, e molto spesso la scelta dipende dal tipo di taglio che si vuole dare al programma. Un altro aspetto che è stato praticamente un marchio



di fabbrica del genere in molte produzioni, prima fra tutte *I love Lucy*, è il modello 'multicamera': in questo metodo vengono utilizzate da tre a cinque telecamere per la ripresa delle scene, tramite il quale lo studio viene ripreso da diverse angolazioni permettendo quindi di ottenere contemporaneamente riprese dei dettagli e dei totali, che vengono poi in seguito montate in modo tale da enfatizzare la performance comica degli attori. Anche in questo caso le eccezioni si contano numerose, in quanto diverse serie hanno utilizzato spesso anche il modello *single-camera* per dare uno stampo maggiormente cinematografico o ad esempio nel caso di falsi documentari (mockumentary) in cui l'obiettivo è quello di restituire un senso di 'realità'.

Se all'interno del genere la forma è un elemento certamente rilevante ma, come si è visto, anche piuttosto variabile, i contenuti sono invece probabilmente l'aspetto per certi versi più standardizzato, e il rispetto di questi standard ha notevole importanza per poter catalogare un programma come *sitcom*: non si parla ovviamente di un'omologazione delle tematiche trattate, quanto piuttosto delle modalità attraverso il quale questi argomenti sono affrontati. Come suggerisce il termine, gli elementi fondanti delle sitcom sono due: la *situation* e la *comedy*. Se fin da sempre l'elemento comico è la componente imprescindibile per una sitcom, è vero anche che esso non è sufficiente per catturare l'attenzione del pubblico e stabilire con esso un legame duraturo nel tempo. Come riassume efficacemente David Marc, "le sitcom dipendono dalla familiarità, dall'identificazione e dal riscatto delle credenze popolari" (Marc 1997: 20): se la risata fornisce un input per convincere lo spettatore a non cambiare canale (o nel chiudere la finestra di riproduzione), la creazione di una familiarità condivisa basata su situazioni e accadimenti in cui si può riconoscere può portare alla creazione di un legame speciale tra esso e i personaggi. Il divertimento permane, ma viene così accompagnato anche da un senso più profondo di "appagamento emotivo", da una vera e propria sensazione di affetto nei confronti dei protagonisti accompagnata dalla curiosità di vedere come affronteranno le situazioni in cui si verranno a trovare nell'arco della serie. È compito degli autori e degli sceneggiatori quindi sviluppare scenari e situazioni che tengano alta l'attenzione e l'*engagement* del pubblico, motivo per cui nella scrittura sono necessarie non solo doti comiche, ma anche drammatiche. Per raggiungere un livello tale di coinvolgimento, le situazioni descritte devono consentire l'immedesimazione e lo spettatore deve essere in grado di rispecchiarsi – almeno in parte – in ciò che osserva a schermo: questo fa sì che la quasi totalità delle sitcom trasmesse, presentino (ancor più che nella fiction e nel drama) un evidente e

stretto legame con la particolare comunità nazionale e il contesto socio-culturale in cui vengono prodotte: nello specifico, dato che il genere è nato e si è sviluppato in tale luogo, il pubblico target della grande maggioranza dei prodotti sul mercato, e quello presso il quale essi hanno maggior successo, è quello statunitense. Effettivamente, per quanto sia comunque un genere numericamente molto importante anche all'esterno del contesto americano – che si tratti di importazione di format, serie adattate tramite sottotitolazione o doppiaggio oppure produzioni originali – la sitcom non riesce a raggiungere gli stessi numeri e le stesse vette anche altrove. Non sono quindi solo le storie, le situazioni e i personaggi descritti ad essere profondamente radicati negli USA, ma anche la tipologia stessa di narrazione, di programma e di comicità sfruttata (Barra 2020).

Tale stato delle cose svela l'estrema importanza del ruolo che assumono la traduzione e l'adattamento in questa tipologia di prodotti, dove più che in ogni altro genere si ha la necessità di un'accurata e meticolosa pianificazione, uno studio delle peculiarità della serie in questione accompagnato ad un'analisi del pubblico target per cercare di comprendere se ed in che modo essa può adattarsi ai suoi gusti e alle sue caratteristiche. Come si è visto nei capitoli precedenti, le questioni riguardanti fino a che punto possa spingersi l'intervento autoriale e creativo nella traduzione audiovisiva sono da anni fonte di un acceso dibattito sia tra i professionisti che tra gli accademici. Se da una parte è comprensibile che gli autori di una particolare serie pretendano un certo grado di fedeltà delle versioni estere al prodotto originale, dall'altra è anche vero che vi sono casi in cui il successo è scaturito proprio a seguito di un pesante intervento manipolatorio del testo originale, come in *The Nanny* e – in misura minore – in *The Simpsons*: per favorire il raggiungimento di tale successo è però necessario che gli interventi autoriali apportati siano non il frutto di casuali decisioni non coordinate e dettate dalle contingenze o da (presunte) necessità censorie, come ad esempio è spesso avvenuto nel mercato audiovisivo italiano (cfr. Bucaria 2008, 2009), ma derivino da un processo decisionale organico che coinvolga autori, traduttori e adattatori, oltre alle figure responsabili dell'immissione del prodotto sul mercato.



### 4.3 *The Office* (USA)

*“People I respect, heroes of mine, would be: Bob Hope, um, Abraham Lincoln, definitely, Bono... uh, and probably God would be the fourth one.”*

*Michael Scott*

#### 4.3.1 La serie

*The Office* è una sitcom statunitense prodotta dalla NBC dal 2005 al 2013 per un totale di 9 stagioni. La serie, prodotta da Greg Daniels, è un adattamento dell'omonima sitcom britannica scritta dai comici Ricky Gervais e Stephen Merchant e prodotta dalla BBC tra il 2001 e il 2003 (2 stagioni). Come la versione inglese, *The Office* fonda la sua comicità sull'imbarazzo, il disagio e le stranezze che un gruppo di colleghi è costretto ad affrontare nella vita lavorativa di tutti i giorni, afflitti dalla presenza di un boss (magistralmente interpretato dall'attore comico Steve Carell) scansafatiche, inetto, instabile e infantile, con tanti buoni propositi che però puntualmente finiscono per provocare disagio e malessere nei suoi sottoposti. È proprio su questo aspetto che si basa la capacità comica della serie: le situazioni surreali in cui i personaggi si trovano e le reazioni spesso bizzarre con le quali le affrontano costituiscono il *Leitmotiv* che permea tutti gli oltre 200 episodi.

#### Caratteristiche e peculiarità della serie

*The Office* è girata in stile “mockumentary”, termine che deriva dalla crasi di *mocking* e *documentary* e indica l'insieme di tecniche di editing e di ripresa tipiche del documentario, utilizzate però in modo parodico per divertire il pubblico. La serie sfugge gli schemi ‘tradizionali’ del genere, utilizzando spesso lunghe riprese con una singola telecamera (*single camera*) che segue i personaggi mentre si muovono sul set. I cambi di inquadratura sono pochi e sempre studiati in modo da essere funzionali alla resa comica della scena. Proprio come in un documentario, i personaggi sono (quasi sempre) consapevoli di essere ripresi e a volte guardano in macchina o interagiscono direttamente con gli operatori. Focalizzandosi su determinati dettagli o sulle reazioni dei personaggi, la camera funziona come un vero e proprio personaggio della serie,

capace a suo modo di amplificare il lato comico di una gag. Peculiare è anche la presenza di interviste nel bel mezzo delle puntate, scene in cui si possono conoscere i pensieri e le opinioni dei personaggi – che molte volte divergono da ciò che viene detto o fatto in presenza degli altri – scoprendo dunque le contraddizioni e l'ipocrisia dei personaggi più insospettabili. Riprendendo in chiave parodica ciò che da tempo viene utilizzato nei programmi di reality tv, cioè i “confessionali”, *The Office* riesce a contrapporre discorsi e reazioni diverse, aumentando così la possibilità di far ridere lo spettatore.

Dal punto di vista traduttivo, *The Office* risulta certamente una sitcom piuttosto ostica da affrontare, sia per via della grandissima quantità di *culture-specific references* presenti che a causa delle sue particolarità stilistiche. Lo stile *mockumentary* e l'assenza delle *laugh tracks* (risate preregistrate) tipicamente usate nella maggior parte delle sitcom “tradizionali” possono infatti rendere difficile individuare gli elementi comici che necessitano di essere enfatizzati, anche se molte delle gag si basano su elementi situazionali che sono immediatamente recepibili in quanto parte del codice visivo. Dal punto di vista puramente linguistico, la serie presenta uno scarso utilizzo di varianti diastratiche e diatopiche (slang, dialetti e/o accenti tipici sono presenti in modo saltuario), anche se spesso i personaggi – soprattutto Michael – utilizzano, oltre a frasi idiomatiche di uso comune, espressioni bizzarre e/o inventate che richiedono un notevole sforzo creativo per essere trasposte in modo efficace nella lingua target.

### **Personaggi principali e cast della prima stagione**

- **Michael Scott**, protagonista principale della serie interpretato da Steve Carell e doppiato da Vittorio Guerrieri. Michael è il manager regionale della filiale di Scranton della *Dunder Mifflin*, azienda che si occupa di vendita e distribuzione di carta da copia. Prima di essere promosso a direttore regionale è stato un eccezionale venditore, ma come manager si dimostra totalmente incompetente: evita le responsabilità delegando le scelte difficili, si lascia andare spesso a commenti inappropriati e ad involontarie frasi razziste e sessiste, mettendo a disagio tutte le persone con cui lavora. Ha un disperato bisogno di attenzioni e affetto, motivo per cui cerca sempre l'approvazione degli altri.

- **Dwight Schrute**, interpretato da Rainn Wilson, doppiato da Paolo Vivio. Addetto alle vendite e assistente del manager regionale, è pignolo e supponente a livelli maniacali, spesso molesto e in apparenza cinico nei confronti dei colleghi. Personaggio dall'indole nerd appassionato di arti marziali e film di fantascienza, ha una forte rivalità con il collega Jim Halpert, ed è spesso vittima dei suoi scherzi.
- **Jim Halpert**, interpretato da John Krasinski e doppiato da Stefano Crescentini. Giovane addetto alle vendite, Jim è una persona moderata e tendenzialmente gradevole, competente nel suo lavoro oltre ad essere intelligente e simpatico. Nonostante questo, è anche pigro e dispettoso, e quando si annoia ha l'abitudine di fare scherzi ai suoi colleghi, soprattutto a Dwight, la sua preda preferita. È segretamente innamorato della segretaria Pam Beesly.
- **Pam Beesly**, interpretata da Jenna Fischer e doppiata da Emanuela D'Amico. Pam è la Segretaria della filiale, ed è dolce, timida e tranquilla. Subisce con pazienza i commenti inappropriati di Michael, tuttavia appare annoiata e insoddisfatta del suo lavoro, nonché oppressa dalla sua relazione con il magazziniere Roy. Ha un forte rapporto di amicizia con Jim.

### Altri personaggi

- **Ryan Howard**, interpretato da B. J. Novak, doppiato da Luca Ferrante. Ryan è il nuovo stagista appena entrato a far parte del personale della filiale di Scranton.
- **Angela Martin**, interpretata da Angela Kinsey e doppiata da Clorinda Venturiello (fino alla terza stagione), è il supervisore contabile, cattolica bigotta e amante dei gatti.
- **Oscar Martinez**, interpretato da Oscar Nuñez e doppiato da Edoardo Nordio. Oscar è un contabile onesto ed efficiente, anche se tende ad essere un po' supponente. È omosessuale ed è figlio di immigrati messicani.

- **Kevin Malone**, contabile interpretato da Brian Baumgartner e doppiato da Guido Sagliocca. È un uomo sovrappeso, infantile e non molto sveglio.
- **Stanley Hudson**, interpretato da Leslie David Baker, doppiato da Wladimiro Grana<sup>38</sup>. Addetto alle vendite brontolone e perennemente di cattivo umore, detesta Michael.
- **Phyllis Lapin**, interpretata da Phyllis Smith, doppiata da Renata Biserni. Addetta alle vendite. È una donna sovrappeso, riservata, amante del gossip e di indole docile, ma che sa anche mostrarsi vendicativa.
- **Kelly Kapoor**, interpretata da Mindy Kaling, doppiata da Lidia Perrone, si occupa del servizio clienti. È una giovane ragazza di origine indiana, frivola, immatura, ossessionata dai ragazzi e dai gossip delle celebrità.
- **Meredith Palmer**, interpretata da Kate Flannery, doppiata da Cristina Dian. Donna di mezza età sessuomane e con problemi di alcolismo, si occupa delle relazioni con i fornitori.
- **Darryl Philbin**, interpretato da Craig Robinson, doppiato da Mario Bombardieri. È il supervisore magazziniere.
- **Roy Anderson**, interpretato da David Denman, doppiato da Alberto Caneva. È un magazziniere un po' rozzo e irascibile, con cui Pam è fidanzata da tre anni.
- **Jan Levinson**, interpretata da Melora Hardin, doppiata da Paola Valentini. Vicepresidente regionale del settore vendite e diretta superiore di Michael, con cui avrà un'altalenante relazione.

### 4.3.2 Stagione 1: analisi

Per la presente analisi sono state selezionate alcune scene della prima stagione di The Office contraddistinte dalla presenza di una marcata componente umoristica, oltre ad altre afflitte purtroppo da evidenti errori traduttivi ed alcune contenenti riferimenti culturali piuttosto complicati da rendere nella lingua target. I dialoghi originali e i loro adattamenti sono stati trascritti e inseriti in apposite tabelle in seguito alla visione di tali scene, in modo da rendere più agevole la comparazione dei testi. Le scelte operate

---

<sup>38</sup> Nelle stagioni da 1 a 4. Nelle successive è stato doppiato da Elio Zamuto.

dai traduttori (nel caso dei sottotitoli) e dagli adattatori (nel caso del doppiaggio) sono poi state commentate in base alla loro adeguatezza formale, stilistica ed espressiva in relazione al testo originale inglese, e nei casi in cui si è ritenuto necessario sono state avanzate alcune ipotesi di modifica volte a migliorarne efficacia comunicativa, coerenza e potenziale umoristico

## 1. Scene che includono CSR

- Grasshopper (Episodio 1, 00:47)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Michael:</b> So you've come to the master for guidance? Is this what you're saying, Grasshopper?</p> <p><b>Jim:</b> Uh, actually, you called me in here. But, yeah.</p>	<p><b>Michael:</b> E così tu sei venuto dal maestro in cerca di una guida. È questo che stai dicendo, sanguisuga?</p> <p><b>Jim:</b> Ah, veramente mi hai convocato tu. Però sì.</p>	<p><b>Michael:</b> Quindi sei arrivato al master per essere indirizzato? Mi stai dicendo questo, cavalletta?</p> <p><b>Jim:</b> In realtà mi hai chiamato tu qui, ma sì.</p>

Tab. 4.1

La scena in analisi è quella con cui si apre l'episodio pilota della serie e in cui ci vengono presentati due dei principali protagonisti, cioè Michael Scott, il manager della filiale dell'azienda, e Jim Halpert, giovane addetto alle vendite. Dal dialogo tra i due traspare il carattere di Michael, vanitoso, opportunista e indisponente, sempre pronto a scherzare anche se il suo ruolo di capoufficio richiederebbe un comportamento più sobrio. Ciò che è interessante in questa scena non è tanto la componente umoristica, che è di tipo situazionale e quindi non necessita di particolare attenzione a livello traduttivo (Michael che parla a Jim come se si fosse rivolto spontaneamente a lui, quando è lui stesso ad averlo convocato nel suo ufficio), quanto il modo in cui è stato affrontato il riferimento culturale presente: il nomignolo con cui Michael si rivolge a Jim, "Grasshopper", è infatti un riferimento alla serie televisiva *Kung Fu*, prodotta e



trasmessa negli USA durante gli anni Settanta, ed è il modo in cui il maestro Shaolin del protagonista si rivolge a lui con l'intento di rimarcare la sua inesperienza.

Il riferimento viene sostituito nella versione doppiata dall'appellativo "sanguisuga", eliminando totalmente il collegamento piuttosto che tentare di sostituirlo con un corrispettivo italiano, e possibilmente rendendo il commento di Michael offensivo, oltre che indisponente. Forse qui il tentativo degli adattatori è quello di enfatizzare l'antipatia di Michael nei confronti dei suoi dipendenti, in modo da far empatizzare fin da subito il pubblico con loro. La versione sottotitolata mantiene invece il riferimento, traducendo letteralmente "grasshopper" in "cavalletta", come era stato fatto per *Kung Fu*. Tale scelta sembrerebbe più azzeccata in quanto anche quella parte del pubblico italiano che non conosce la serie con protagonista David Carradine può a buon ragione attribuire l'uso dell'appellativo da parte di Michael alla corporatura magra e slanciata di Jim, evitando così perdite di senso e fraintendimenti. Un'altra possibilità sarebbe stata quella operare una sostituzione, ad esempio sostituendo *grasshopper* con *padawan*, un termine utilizzato in un prodotto mediale sicuramente più presente nell'immaginario del pubblico italiano come la saga di *Star Wars*, oppure trovare un altro equivalente nel panorama cinematografico, televisivo o letterario italiano.

- Wassuuup? (Episodio 1, 03:34)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> Wassuuup?	<b>Michael:</b> Bellaaaaa!	<b>Michael:</b> Come mai?
<b>Jim:</b> Wassuup? I still love that after seven years.	<b>Jim:</b> Bellaaa! Mi diverte ancora dopo sette anni.	<b>Jim:</b> Come mai? A me piace ancora dopo 7 anni.

Tab. 4.2

Nella scena in questione, Michael si avvicina di soppiatto alle scrivanie di Jim and Dwight per poi urlare sguaiatamente "Wassuuup" alle loro spalle. La gag è un riferimento a una popolare scena del film *Scary Movie*, uscito nei cinema americani

nel luglio del 2000: è proprio Jim a suggerire il collegamento, commentando l'uscita di Micheal ("Mi diverte ancora dopo sette anni."<sup>39</sup>).

Nel doppiaggio italiano è stata correttamente riportata la parola usata anche nella versione italiana ("Bella") di *Scary Movie*, conservando efficacemente il riferimento originale; è invece quantomeno bizzarra la scelta operata nel testo sottotitolato, che fa esordire Micheal con un improbabile "Come mai?". Difficile in questo caso comprendere la scelta del traduttore, in quanto anche senza riconoscere la citazione avrebbe quantomeno potuto rendere la battuta originale traducendola letteralmente (es. "Come butta? Come va?). L'errore qui è dunque doppio, in quanto non solo la citazione è andata persa, ma lo spettatore rimane probabilmente perplesso, non comprendendo a cosa si stiano riferendo i personaggi né che cosa ci sia di tanto divertente.

- The Three Stooges (Episodio 1, 07:43)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> Howard, like Moe Howard, Three Stooges	<b>Michael:</b> Howard? Come Moe Howard? I tre Stooge?	<b>Michael:</b> Come Moe Howard. I Tre Marmittoni.
<b>Ryan:</b> Yep.	<b>Ryan:</b> Sì.	<b>Ryan:</b> Sì.

Tab. 4.3

Nella scena Michael incontra per la prima volta Ryan, il nuovo stagista ("temp" nella versione originale), e cerca di mostrarsi come capo affabile e divertente facendo un'imitazione di Moe Howard, membro del trio comico "The Three Stooges", molto popolare a metà del secolo scorso e conosciuto in Italia con il nome de "I Tre Marmittoni".

<sup>39</sup> In realtà gli anni che intercorrono tra l'uscita della pellicola (7 luglio 2000) e la prima messa in onda di *The Office* (24 marzo 2005) sono 5, forse il personaggio di Jim tentava di enfatizzare il fatto che la gag di Michael è ormai vecchia e abusata, quindi non più divertente.

Gli adattatori italiani hanno reso la battuta di Michael mantenendo il nome originale del trio e italianizzandolo (la s finale viene rimossa come prevede la norma per i prestiti linguistici), evitando di utilizzare il già esistente nome con cui il trio era conosciuto al pubblico italiano. Ciò non avviene invece nei sottotitoli, che utilizzano il nome ben più radicato nell'immaginario del pubblico del nostro paese: forse nel primo caso si è preferito dare priorità al rispetto del *lyp synch* – data anche la vicinanza della camera ai protagonisti – confidando nella conoscenza enciclopedica del pubblico.

- Celebrate good times, come on! ( Episodio 2, 04:34)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Michael:</b> Let's celebrate.</p> <p><b>Mr. Brown:</b> Ok.</p> <p><b>Michael:</b> Celebrate good times. Come on! Let's celebrate diversity, right?</p>	<p><b>Michael:</b> Si deve celebrare. Celebriamo la diversità insieme, avanti! Dobbiamo celebrare tutti insieme, giusto?</p>	<p><b>Michael:</b> Festeggiamo.</p> <p><b>Mr. Brown:</b> Giusto. Bene.</p> <p><b>Michael:</b> Festeggiamo insieme. Andiamo!</p>

Tab. 4.4

La seconda puntata della serie ruota attorno un seminario organizzato dall'azienda per promuovere la tolleranza razziale ed evitare atteggiamenti discriminatori nell'ambiente di lavoro. La persona incaricata di tenere il seminario, mr. Brown, viene però continuamente interrotta da Michael, il quale non sopporta che l'attenzione dei suoi dipendenti non sia rivolto verso di sé. Quando mr. Brown parla di celebrare la diversità ("instead we need to celebrate our diversity") e pronuncia la parola "celebrate", Michael non riesce a resistere e lo interrompe nuovamente citando il ritornello di un famoso brano disco-funk degli anni Ottanta (Celebration, di Kool and the Gang).

La citazione viene omessa sia nella versione doppiata che in quella sottotitolata, per via del suo mancato riconoscimento oppure per scelta degli

adattatori, che probabilmente hanno ritenuto che il pezzo non fosse sufficientemente conosciuto al pubblico italiano. In più, l'uso del verbo “celebrare” come traduzione di “celebrate” nel doppiaggio sembra essere il risultato di un calco traduttivo.

- Collard greens (Episodio 2, 20:18)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> If I'd brought in some burritos or some "colored" greens. Or some Pad Thai. I love Pad Thai.	<b>Michael:</b> Avrei dovuto comprarmi qualche burritos, o magari quella foglia imbottita che fanno i thailandesi. Adoro quell'involto tailandese.	<b>Michael:</b> Se avessi portato dei burrito o dei fagioli messicani di colore, o gli involtini thailandesi. Adoro quegli involtini.
<b>Stanley:</b> It's collard greens.	<b>Stanley:</b> Si chiama colletto verde.	<b>Stanley:</b> Si chiamano fagioli neri.
<b>Michael:</b> What?	<b>Michael:</b> Cosa?	<b>Michael:</b> Cosa?
<b>Stanley:</b> It's collard greens.	<b>Stanley:</b> Si chiama colletto verde.	<b>Stanley:</b> Si chiamano fagioli neri.
<b>Michael:</b> Uh, that doesn't really make sense. 'Cause you don't call them "collard" people. That's offensive.	<b>Michael:</b> Per me non significa niente. Pensa quando ci chiamano colletti bianchi. Questo è offensivo.	<b>Michael:</b> Non ha alcun senso. Non si dice "nero". È offensivo.

Tab. 4.5

Sul finire del secondo episodio Michael si lamenta di non aver portato al lavoro il pranzo, e inizia ad elencare alcuni cibi “etnici” che a suo parere avrebbero dimostrato

a Mr. Brown la sua apertura mentale. Tra i cibi elencati c'è anche il "collard green", vegetale che secondo alcuni stereotipi sarebbe mangiato tipicamente da persone di colore<sup>40</sup>, chiamato però erroneamente "colored greens" da Michael probabilmente proprio a causa di tale collegamento con gli afroamericani. Quando Stanley (anche lui di colore) gli fa notare l'errore, Michael replica dicendo "you don't call them 'collard' people. That's offensive", e il "them" è riferito alle persone che secondo lui sono solite mangiare il vegetale, cioè i neri. In realtà, dando credito allo stereotipo 'collard greens = cibo per persone di colore', è proprio lui ad essere offensivo senza rendersene conto.

Nella versione doppiata il riferimento ai "collard greens", di difficile comprensione se non si ha una conoscenza piuttosto approfondita degli stereotipi razziali presenti nel tessuto sociale statunitense, viene sostituito con un fittizio piatto thailandese, il "colletto verde" (scelta fatta forse per questioni di coerenza col sincronismo articolatorio degli attori), che Michael scambia per un appellativo offensivo, mentre al posto di "collard people" il manager parla di "colletti bianchi" e di quanto trovi fastidioso essere chiamati in tal modo. Nel testo sottotitolato si è tentato invece di mantenere il tema dello stereotipo razziale, con Michael che chiama i fagioli neri "fagioli messicani di colore", Stanley che lo corregge e lui che lo accusa di scarsa sensibilità. Entrambe le soluzioni proposte mantengono efficacemente il *core* di significato su cui è incentrata la scena, ovvero l'ignoranza e l'ostentato perbenismo di Michael, che tenta goffamente di riconquistare il rispetto dei suoi sottoposti.

- Jamie Kennedy Experiment (Episodio 1, 18:05)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> Oh, hey, do you, uh, do you like the Jamie Kennedy Experience?	<b>Michael:</b> Oh, ehi, a te... a te piace l'Esperimento Jamie Kennedy?	<b>Michael:</b> Ehi, ti piace The Jamie Kennedy Experiment?

<sup>40</sup> <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Collard%20Greens>

<b>Ryan:</b> Yes.	<b>Ryan:</b> Sì.	<b>Ryan:</b> Sì.
<b>Michael:</b> Punk'd and all that kind of stuff?	<b>Michael:</b> Scherzi a Parte, quella roba là.	<b>Michael:</b> Punk'd e tutte quelle cose.
<b>Ryan:</b> Yeah.	<b>Ryan:</b> Sì sì.	

Tab. 4.6

La scena vede Michael nel suo ufficio con Ryan mentre prepara uno scherzo di cattivo gusto per Pam. Il manager si rivolge allo stagista chiedendogli se conosca il programma televisivo "The Jamie Kennedy Experience", che si basa appunto sulla messa in onda di scherzi nei confronti di vittime ignare riprese con videocamere nascoste.

Il riferimento al programma televisivo statunitense viene mantenuto sia nella versione doppiata che in quella sottotitolata italiana, ma la prima sostituisce il nome "Punk'd" con quello della versione italiana del programma, cioè "Scherzi a Parte", indubbiamente più conosciuta al pubblico: se da una parte la scelta è criticabile in quanto il duplice riferimento potrebbe confondere gli spettatori, dall'altra l'intervento degli adattatori è apprezzabile in quanto rende comprensibile l'intento di Michael anche a chi non ha familiarità con il programma americano. I sottotitoli italiani fanno invece totale affidamento sulla conoscenza enciclopedica del pubblico, lasciando invariato il riferimento.

- Whose Line Is It Anyway? (Episodio 3, 12:31)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> This is my world. This is improv. This is Whose Line Is It Anyway?	<b>Michael:</b> È il mio mondo, improvvisazione. Qualcosa poi trovo sempre.	<b>Michael:</b> Questo è il mio mondo, improvvisare. Questo è Whose Line Is It Anyway?

Tab. 4.7

Nella scena Michael autocelebra le sue doti nell'improvvisazione di fronte alla telecamera, citando un noto show televisivo statunitense basato sull'improvvisazione degli attori comici protagonisti.

Nella versione doppiata il riferimento viene eliminato, sostituito da una frase piuttosto generica ("Qualcosa poi trovo sempre") che però risulta ben inserita nel contesto, in quanto si accompagna in modo credibile alla gestualità e all'espressione dell'attore. Nei sottotitoli si è deciso invece di mantenere il riferimento al programma, facendo forse affidamento su una maggiore familiarità del pubblico italiano con i palinsesti televisivi statunitensi<sup>41</sup>.

- Survivor (Episodio 4, 05:58)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Pam:</b> An alliance?	<b>Pam:</b> Un'alleanza?	<b>Pam:</b> -Un'alleanza?
<b>Jim:</b> Oh, yeah.	<b>Jim:</b> Oh, sì.	<b>Jim:</b> -Esatto.
<b>Pam:</b> What does that even mean?	<b>Pam:</b> E che vorrebbe significare?	<b>Pam:</b> Cosa vuol dire?
<b>Jim:</b> I think it has something to do with Survivor, but I'm not sure.	<b>Jim:</b> Credo che c'entri in qualche modo Survivor, ma non ne sono certo.	<b>Jim:</b> Penso che sia una cosa da reality show, ma non ne sono sicuro.

Tab. 4.8

In vista degli imminenti tagli al personale, Dwight propone a Jim di formare una "alleanza" segreta per ridurre le possibilità di essere licenziati: una tattica utilizzata

<sup>41</sup> Tenendo conto che il doppiaggio risale al 2005/2006 mentre la sottotitolazione è stata effettuata nel 2018.

anche da molti concorrenti di vari reality show per evitare l'eliminazione. Nel dialogo originale della scena in questione Jim, scherzando sulla cosa con Pam, le dice che probabilmente Dwight ha avuto l'idea guardando "Survivor", famoso reality show statunitense.

In Italia tale programma ha avuto poco successo, venendo cancellato dopo la prima stagione: è forse per questo motivo che nella versione sottotitolata il riferimento viene eliminato, rimpiazzato dalla generica categoria di "reality show". Rimane però nel doppiaggio, forse anche per la maggiore vicinanza temporale tra la messa in onda della serie e quella del programma televisivo. Soluzione alternativa, sempre conforme ad una strategia traduttiva addomesticante, sarebbe stata quella di sostituire Survivor con "L'isola dei Famosi", popolare reality italiano da esso derivato e a tutt'oggi parte del palinsesto Mediaset, sicuramente noto alla grande maggioranza del pubblico.

- Divine secrets of the Ya-ya sisters (Episodio 6, 11:04)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> Giggle, giggle, shooshy, shooshy. I get it, I get it. Divine Secrets of the Ya-Ya Sisterhood over here. Right?	<b>Michael:</b> È chiaro, è chiaro. I Segretini delle Ya-Ya Sisters, non è così?	<b>Michael:</b> Ho capito, ho capito. I sublimi segreti delle Ya-ya sisters sono qui.

Tab. 4.9

Pam e Katy stanno chiacchierando nella sala riunioni e vengono interrotte dall'arrivo di Michael, che le prende in giro per i loro bisbigli e le loro risatine facendo una battuta in cui cita il titolo del romanzo "The Divine Secrets of the Yaya Sisterhood" (poi adattato anche per il cinema con lo stesso titolo).

"I segretini delle Yaya Sisters", come è stato tradotto nel doppiaggio, prende in considerazione solo in parte il titolo ufficiale usato in Italia per il libro e la sua versione filmica ("I sublimi segreti delle Yaya Sisters"). Il riferimento rimane comunque comprensibile, anche se fa certamente storcere il naso a chi tra il pubblico conosce e apprezza l'opera. Nei sottotitoli viene invece inserita la denominazione corretta dell'opera.



- Forza Pirati! (Episodio 6, 00:57)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Jan:</b> Alan and I have created an incentive program--</p> <p><b>Michael:</b> Hey! Hey, how is Alan? Tell Alan that the Mets suck. Okay? From me, big time. Go Pirates!</p> <p><b>Jan:</b> No, not gonna do that Michael.</p>	<p><b>Jan:</b> Io e Alan abbiamo creato un programma per incrementare le vendite e volevo--</p> <p><b>Michael:</b> Ehi! Ehi, come sta Alan? Digli da parte mia che i Mets fanno schifo. D'accordo? Da parte mia, ti prego. Forza Pirati!</p> <p><b>Jan:</b> No, non ho intenzione di farlo Michael.</p>	<p><b>Jan:</b> Io e Alan abbiamo creato un programma di incentivi per aumentare le vendite...</p> <p><b>Michael:</b> Ehi, ehi! Come sta Alan? Dì ad Alan che i Mets fanno schifo. Ok? Da parte mia. Tantissimo. Forza Pirates!</p> <p><b>Jan:</b> Non lo farò, Michael.</p>

Tab. 4.10

La scena in questione vede Michael al telefono con Jan, il suo superiore. La donna sta tentando di comunicare a Michael delle novità riguardo un nuovo programma di incentivi per i venditori, ma Michael la interrompe a sproposito con uno sfottò in cui cita due squadre della Major League Baseball, i New York Mets e i Pittsburgh Pirates.

Nel doppiaggio, in maniera piuttosto inspiegabile, il nome dei Pittsburgh Pirates viene tradotto ("Pirati"), fatto che potenzialmente potrebbe causare perplessità sia negli spettatori ferrati nel mondo del baseball americano che in quelli ignari. Nei sottotitoli viene invece mantenuto il nome originale della squadra, evitando eventuali equivoci.

## 2. Scene che includono giochi di parole ed espressioni idiomatiche

- Does the carpet match the drapes? (Episodio 1, 06:42)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>TP:</b> Hey, is old Godzillary coming in today?</p> <p><b>Michael:</b> Um, I don't know. I don't know what you mean.</p> <p><b>TP:</b> Look, I've been meaning to ask her one question. Does the carpet match the drapes?</p> <p><b>Michael:</b> Oh, my God. Ohh! That's...horrifying. And horrible. Horrible person.</p>	<p><b>TP:</b> La vecchia Godzillary passava oggi?</p> <p><b>Michael:</b> Ehm, non capisco che vuoi dire.</p> <p><b>TP:</b> Senti, volevo solo farti una domanda. Il tappeto si intona al suo tailleur?</p> <p><b>Michael:</b> Oh, mio Dio. Oh, terrificante. Orribile. Una persona orribile.</p>	<p><b>TP:</b> Ehi, il vecchio Godzilla viene oggi?</p> <p><b>Michael:</b> Non so cosa vuoi dire.</p> <p><b>TP:</b> Voglio farti una domanda. Il tappeto è abbinato alle tende?</p> <p><b>Michael:</b> Oh, mio Dio. È orribile. Orribile. Una persona orribile.</p>

Tab. 4.11

La domanda “Does the carpet match the drapes?” (letteralmente traducibile come “La moquette è in tinta con le tende”) si riferisce ad una battuta usata da comici americani come Sarah Silverman e in diverse sitcom, tra cui *Will and Grace*, ed è ormai entrata a far parte del linguaggio comune come espressione usata per chiedere con finto garbo se una persona con i capelli tinti ha il pube dello stesso colore. Nella scena, il bersaglio della battuta è Jan, la superiore di Michael: Todd Packer, il collega al telefono con Michael, non sa infatti che anche lei è presente nella stanza in quel

momento (infatti si riferisce a lei con il nomignolo di “Godzillary”, fusione tra Godzilla e Hillary Clinton).

Gli adattatori in entrambe le versioni non sono riusciti a identificare il significato e i riferimenti dell’espressione, limitandosi a inserire una traduzione più o meno letterale: in questo modo, la reazione di Michael al commento appare però certamente esagerata agli occhi dello spettatore italiano, oltre a perdere molto dal punto di vista della comicità.

- Cocks in the henhouse (02:19)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> All right girls, break it up. You’re being infiltrated. Cock in the henhouse.	<b>Michael:</b> Alla fine mi avete convinto, eh? Un gallo nel pollaio.	<b>Michael:</b> Bene, ragazze, finitela, siete infiltrate. Gallo nel pollaio!
<b>Dwight:</b> Cocks in the henhouse.	<b>Dwight:</b> Due galli nel pollaio.	<b>Dwight:</b> Uccelli nel pollaio!
<b>Michael:</b> Don’t say cocks.	<b>Michael:</b> Non dire due galli.	<b>Michael:</b> Non dire uccelli.

Tab. 4.12

Nella scena in questione Michael accoglie un’avvenente venditrice di borse negli uffici della filiale, presentandosi come il “gallo nel pollaio” facendo intuire di essere il capoufficio: tentando di farsi notare, Dwight ripete la frase al plurale in modo da includere anche sé stesso nella metafora del boss, ma viene subito ripreso da quest’ultimo. L’equivoco della scena si gioca sulla polisemia del sostantivo “cock” e sul rimprovero di Michael nei confronti del sottoposto, del tutto fuori luogo dato che lui per primo ha pronunciato la parola incriminata.

Trattandosi di un gioco di parole legato alla lingua inglese (*language-specific pun*), ricreare l'effetto comico anche in italiano avrebbe richiesto una sostituzione (parziale o completa) della battuta, come in effetti è stato fatto nel testo dei sottotitoli, anche se con la soluzione adottata si perde l'ipocrisia di Michael nel rimproverare Dwight. Nel doppiaggio si è optato invece per una traduzione letterale, che causa purtroppo il totale oscuramento degli intenti comici della gag.

- Gotta love the 'Bucks! (03:59)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Katy:</b> I guess a cup of coffee would be great.	<b>Katy:</b> Una tazza di caffè sarebbe il massimo.	<b>Katy:</b> Una tazza di caffè non mi dispiacerebbe.
<b>Michael:</b> Wait a second! Ah! I should have spotted another addict. Oh, gotta love the 'Bucks!	<b>Michael:</b> Solo un secondo... ah! Avrei dovuto riconoscere un altro drogato! Scommetto che ami i 'Bucks.	<b>Michael:</b> Aspetta un attimo. Ecco un'altra dipendente! Di certo adori andare da 'Bucks!
<b>Katy:</b> What?	<b>Katy:</b> Come?	<b>Katy:</b> Che cosa?
<b>Michael:</b> It's like a slang for Starbucks. They're all over the place.	<b>Michael:</b> I caffè Starbucks. Sono ovunque ormai.	<b>Michael:</b> È uno slang per Starbucks.

Tab. 4.13

In un impacciato tentativo di mettersi in mostra con Katy, la venditrice di borse, Michael si mette a sua disposizione e lei chiede se può avere un caffè. Il manager cerca allora di avviare una conversazione esprimendo il suo entusiasmo riguardo alla catena di caffetterie Starbucks, ma la battuta mette visibilmente a disagio la ragazza. La parola

usata da Michael infatti (“Bucks”) è polisemica nello slang statunitense e può avere diversi significati<sup>42</sup>, tra cui alcuni offensivi.

Ovviamente si tratta anche in questo caso di un equivoco generato da alcune specificità della lingua inglese, e quindi non riproducibile in italiano. Nonostante questo, sia nel testo doppiato che in quello dei sottotitoli si è rinunciato a ricercare un’espressione che fungesse da equivalente funzionale e che tenesse in conto l’ambiguità di significato della battuta inglese, e si è invece mantenuto il termine “Bucks” causando la perdita del potenziale umoristico della scena. Assumendo come corretta l’interpretazione di “Buck” come “maschio nero o nativo americano”, una possibile soluzione sarebbe stata quella di far pronunciare a Michael una frase ambigua riferibile anche al caffè, come ad esempio: “Ti piace nero e forte?”

- Don’t pimp on me (18:13)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> Just follow my lead. Don’t pimp me, all right? Come in!	<b>Michael:</b> Seguimi e basta eh? Non farmi scherzi. Avanti!	<b>Michael:</b> Seguimi. Non sarai il mio magnaccia, capito? Entra!

Tab. 4.14

Pochi secondi dopo la scena precedente, Michael invita lo stagista Ryan a stare al gioco e non svelare a Pam lo scherzo che sta per subire.

Chi ha curato la traduzione della versione doppiata ha compreso che il verbo “pimp” in questo caso indica una situazione in cui “qualcuno non porta a termine una cosa che aveva accettato di fare<sup>43</sup>” e hanno tradotto la frase coerentemente con il resto del dialogo; non ha fatto altrettanto chi si è occupato dei sottotitoli, che ha invece inserito una traduzione totalmente errata e slegata dal contesto, tanto da risultare involontariamente comica.

<sup>42</sup> <https://www.dictionary.com/browse/buck>, <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=bucks>

<sup>43</sup> Mia traduzione, dal sito Urban Dictionary: <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Pimped>

- Tit for Tit (02:00)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Dwight:</b> Retaliation. Tit for tit.	<b>Dwight:</b> Si chiama rappresaglia. Occhio per occhio.	<b>Dwight:</b> Si chiama rappresaglia. Tetta per tetta.
<b>Jim:</b> That is not the expression.	<b>Jim:</b> Questo non è un atteggiamento maturo.	<b>Jim:</b> Non si dice così.
<b>Dwight:</b> Well, it should be.	<b>Dwight:</b> Secondo me sì.	<b>Dwight:</b> Beh, si dovrebbe.

Tab. 4.15

Una delle prime scene del secondo episodio di The Office vede gli impiegati Jim e Dwight bisticciare a causa del comportamento molesto di quest'ultimo, che disturba Jim mentre è al telefono. Dopo aver chiuso la chiamata che Jim stava facendo con un cliente, Dwight si rivolge a lui storpiando la seconda parte del detto "An eye for an eye, and a tooth for a tooth".

Nel doppiaggio italiano si è optato per la rimozione della freddura, con Dwight che recita correttamente la prima parte del detto e Jim che lo rimprovera per il suo atteggiamento invece che fargli notare il suo errore: più che ad un eccessivo senso del pudore da parte degli adattatori, che in altri casi non si risparmiano in quanto a utilizzo di volgarità e linguaggio esplicito, ciò è probabilmente dovuto ad una scarsa compatibilità della traduzione "tetta per tetta" con l'espressività labiale dell'attore, che al momento della battuta è infatti inquadrato in primo piano. Il problema non si pone invece per la versione sottotitolata, che infatti utilizza la traduzione letterale dell'espressione.

- The whoorehouse (03:29)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli

<b>Michael:</b> This is our warehouse, or, as I like to call it, the “whoorehouse.” But don’t you call it that, I’ve learned the right.	<b>Michael:</b> Questo è il magazzino merci, o come amo definirlo, il “magazzino merci”, ma non chiamarlo così. Ho l’esclusiva.	<b>Michael:</b> Ecco il nostro magazzino, o come lo chiamo io, “macazzino”. Tu non chiamarlo così. Io posso.
---	---	--

Tab. 4.16

La scena vede Michael intento a presentare lo stagista Ryan ai lavoratori del magazzino. Appena varcata la soglia, Michael scherza sul fatto che lui chiami il magazzino “whoorehouse” (bordello, ndr) invece di “warehouse”, giocando sulla somiglianza delle due parole nella lingua inglese. Si tratta in questo caso di un *language-specific pun* non riproducibile in italiano, la cui trasposizione richiede quindi una certa dose di inventiva e creatività da parte del traduttore.

Nel doppiaggio l’attore ripete due volte la stessa denominazione, dando però la seconda volta alla battuta un’intonazione sprezzante: ciononostante, la scena risulta quantomeno bizzarra in quanto non è chiaro se la battuta di Michael sia effettivamente volta a deridere gli addetti del magazzino. Il tentativo di mantenere il gioco di parole originale operato nei sottotitoli utilizzando l’appellativo “macazzino” è invece certamente più apprezzabile e coerente con l’atteggiamento scherzoso e poco professionale del personaggio di Michael.

### 3. Varie

- Assistant to the Regional Manager (Episodio 1, 11:30)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> Now, I know there are some rumors out there, and I just kinda	<b>Michael:</b> Ecco, so che circolano delle voci tra di voi, quindi vorrei dirvi--	<b>Michael:</b> So che ci sono alcuni pettegolezzi, vorrei solo dire...

wanna set the record straight--		
<b>Dwight:</b> I'm Assistant Regional Manager. I should know first.	<b>Dwight:</b> Io sono Assistente Direttore Regionale, dovrei saperlo per primo.	<b>Dwight:</b> Come assistente del manager regionale, dovrei saperlo per primo.
<b>Michael:</b> Assistant to the Regional Manager.	<b>Michael:</b> Assistente del Direttore Regionale	<b>Michael:</b> Assistente del manager regionale.

*Tab. 4.17*

In questa scena, durante una riunione indetta da Michael per tranquillizzare i dipendenti sui rumors riguardanti possibili licenziamenti, Dwight rivendica il suo ruolo di assistente del manager per avere informazioni prima degli altri: per aumentare l'importanza di tale ruolo, in realtà quasi irrilevante, si rivolge a Michael omettendo il "to the", autoproclamandosi quindi "Assistant Regional Manager". Per tutta risposta, quest'ultimo lo corregge subito, rimettendolo al suo posto. La ridicola lotta di Dwight per vedersi riconoscere un'autorità anche minimamente superiore rispetto ai suoi colleghi è un espediente che ritorna spesso per tutta la durata della serie, così come il suo annunciarsi come "Assistant Regional Manager", ed è quindi un elemento piuttosto importante della caratterizzazione del personaggio.

Il doppiaggio italiano riproduce la gag correttamente, omettendo l'articolo "del" dal ruolo lavorativo, e reinserendolo invece nella battuta successiva di Michael, mentre nel testo sottotitolato la distinzione scompare facendo perdere il senso delle battute, che a quel punto appaiono come una ripetizione immotivata del titolo lavorativo di Dwight. Come già detto, la scena è un refrain che si ripresenta spesso durante la serie, ad esempio ad inizio del terzo episodio della stagione, ma in quel caso i sottotitoli seguono correttamente il dialogo originale suggerendo che l'errore è probabilmente dovuto ad una svista non rilevata nel processo di revisione del testo (sempre ammesso che tale fase sia stata effettuata).



- He's on to me (Episodio 1, 13:47)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Pam:</b> Jim said mixed berries? Oh, well, yeah, he's on to me.	<b>Pam:</b> Jim ha detto ai frutti di bosco? Oh, che dire. Gli piaccio molto.	<b>Pam:</b> Jim ha detto frutti di bosco? Oh, wow. Sì, mi sta addosso.

Tab. 4.18

Fin dalla prima stagione della serie, l'infatuazione di Jim per la segretaria Pam è piuttosto evidente, anche se lui tenta in ogni modo di non darlo a vedere ai colleghi; la scena in questione serve infatti a mostrare che il ragazzo sa perfino quale sia il suo gusto di yogurt preferito, tante sono le attenzioni che le rivolge.

Nel doppiaggio la frase "he's on to me" viene tradotta in "gli piaccio molto", mentre nei sottotitoli diventa "mi sta addosso": entrambe le soluzioni sembrerebbero sottolineare il fatto che Pam sia consapevole dei sentimenti di Jim. In questo caso forse i traduttori si sono fatti fuorviare dal fatto che c'è effettivamente del tenero tra i due personaggi (come si scoprirà più avanti nella serie), e hanno interpretato la frase come "he is into me", mentre il significato equivalente in italiano sarebbe "mi ha scoperto / mi ha beccata". Ulteriori indizi si trovano anche nelle puntate successive, quando Pam si dimostra molto restia a parlare apertamente del suo rapporto con Jim di fronte alle telecamere.

- We'll only have two left (Episodio 2, 13:38)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Kelly:</b> I have a customer meeting.	<b>Kelly:</b> Ho una riunione con dei clienti.	<b>Kelly:</b> Ho una riunione con dei clienti.
<b>Michael:</b> Yeah, well, if you	<b>Michael:</b> Va pure, se ci	<b>Michael:</b> Beh, se te ne

leave we'll only have two left--	lasci saranno solo due di meno.	vai, saranno solo due di meno.
----------------------------------	---------------------------------	--------------------------------

Tab. 4.19

A causa del risentimento nei confronti di Mr. Brown, che lo ha fatto sfigurare di fronte ai suoi dipendenti, Michael improvvisa un proprio seminario sul tema della tolleranza razziale. Dopo alcuni minuti però Kelly, la dipendente di origini indiane, si avvia verso l'uscita della sala riunioni dicendogli che deve assentarsi per via di un meeting con dei clienti: prima di concederle il permesso, Michael le fa notare che senza di lei "ne resteranno solo due<sup>44</sup>", alludendo ai due impiegati non caucasici (l'afroamericano Stanley e l'ispanico Oscar) rimasti nella stanza. Il manager ha appreso da Mr. Brown che i reclami che hanno portato l'azienda a organizzare il seminario erano stati causati proprio da alcuni suoi comportamenti offensivi, quindi da questa battuta si capisce che il suo scopo non è tanto quello di creare un ambiente di lavoro più sereno e inclusivo, quanto invece quello di apparire il più tollerante e mentalmente aperto possibile agli occhi dei tre e salvare la faccia.

In entrambe le versioni italiane questo aspetto sembra essere sfuggito agli adattatori, che hanno tradotto invece il significato della frase "we'll only have two less-" cambiando completamente il senso dell'osservazione di Michael e dell'intera gag: dalla scena così adattata sembra infatti che lui sia felice che Kelly se ne stia andando, e il pubblico non ha elementi per capire a cosa si stia riferendo quando dice che "saranno due di meno".

- Laser tag (Episodio 3, 12:22)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
-------------------------	------------------	-------------------

---

<sup>44</sup> Mia traduzione.

<b>Michael:</b> All right, well, once you get down into the mine, what do you-- you got laser tag or something?	<b>Michael:</b> Ho capito, ma una volta in fondo alla miniera ci sono segnali laser o qualcosa del genere?	<b>Michael:</b> Va bene, ma una volta arrivato nella miniera, Che cosa fai... ti danno i laser tag o cosa?
---	--	--

Tab. 4.20

Nella scena in questione, Michael sta cercando di organizzare una sorpresa ai dipendenti per distogliere la loro attenzione dagli imminenti tagli alla copertura sanitaria che l'azienda sta per operare. Avendo poco budget a disposizione, telefona ad un impiegato di una miniera di carbone aperta alle visite e si informa sulle attività previste, chiedendo se si possa giocare a laser tag all'interno.

Sia nella versione doppiata che nei sottotitoli italiani sembra che gli adattatori non fossero a conoscenza del laser tag, gioco di simulazione militare che si pratica con repliche di armi da fuoco che sparano raggi infrarossi (totalmente innocui): nella prima il riferimento si perde, con Michael che parla di generici "segnali laser", mentre nella seconda "laser tag" viene usato come se non indicasse un'attività ludica, bensì degli oggetti dotati di laser. In entrambi i casi il potenziale comico della scena viene intaccato, in quanto il pubblico resta probabilmente perplesso chiedendosi a cosa Michael si stia riferendo.

- Non sono pazzo (Episodio 3, 12:41)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Dwight:</b> All right. Who did this? I'm not mad, I just want to know who did it, so I can punish them.	<b>Dwight:</b> Ok, chi è stato? Non sono pazzo, voglio solo sapere chi è stato per punirlo.	<b>Dwight:</b> Va bene, chi è stato? Non sono arrabbiato, ditemi chi è stato.

Tab. 4.21

Per definire un piano di assistenza sanitaria (al risparmio) per il personale, Dwight chiede ai colleghi di scrivere su degli appositi moduli le informazioni riguardo alle malattie e problemi di cui soffrono (senza scrivere il loro nome per ragioni di privacy). Per prenderlo in giro e vendicarsi del suo servilismo nei confronti di Michael, alcuni dipendenti riempiono i moduli con nomi di malattie improbabili o totalmente inventate, facendolo infuriare. Quando se ne accorge, irrompe nell'ufficio intimando ai colpevoli di identificarsi.

Nel doppiaggio, la battuta "I'm not mad" viene tradotta come "non sono pazzo" nonostante il contesto suggerisca abbastanza chiaramente che il personaggio si sta riferendo alla propria rabbia più che alla propria situazione mentale. L'interpretazione del testo sottotitolato sembrerebbe quindi più corretta, anche se viene omessa la minaccia di punire i responsabili, che rende piuttosto ridicola l'affermazione di Dwight sul suo stato d'animo.

- Count Choculitis (Episodio 3, 13:46)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Dwight:</b> Count Choculitis.	<b>Dwight:</b> Treccine al cacao.	<b>Dwight:</b> Cioccolatite Acuta.
<b>Jim:</b> [Whistles] Sounds tough.	<b>Jim:</b> Pazzesco.	<b>Jim:</b> Brutta cosa.
<b>Dwight:</b> Why did you write that down, Jim? Is it because you know I love Count Chocula?	<b>Dwight:</b> Perché l'hai scritto, Jim? Perché sai che amo le treccine al cacao?	<b>Dwight:</b> Perché l'hai scritto Jim? Perché mangio cioccolata?
<b>Jim:</b> Do you?	<b>Jim:</b> Ah sì?	<b>Jim:</b> È per questo?

Tab. 4.22

A colloquio con Jim nel proprio ufficio temporaneo, Dwight legge da uno dei moduli il nome di una malattia inventata a suo dire proprio dal collega per prenderlo in giro. Il nome è una latinizzazione di una marca di snack realmente esistente negli USA. Ciò avrebbe legittimato l'utilizzo di un equivalente funzionale scelto tra le decine di merendine e snack presenti nel mercato italiano – seguendo una strategia addomesticante – o comunque l'adozione di una soluzione creativa. Solo nella versione sottotitolata si è però seguita questa strada utilizzando un neologismo, mentre nel doppiaggio si è optato per inserire delle generiche “treccine al cacao”, soluzione che, pur risultando buffa, appare più banale e meno divertente.

- Torneo di Shanghai e Mahjong (Episodio 5, 01:56)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> When I let him come to my pick-up game-	<b>Michael:</b> Quando l'ho fatto ammettere al torneo di Shanghai e Mah Jong--	<b>Michael:</b> Quando l'ho lasciato giocare...
<b>Dwight:</b> I apologized for that--	<b>Dwight:</b> Mi sono scusat--	<b>Dwight:</b> Ma ho chiesto scusa.
<b>Michael:</b> I vouched for you!	<b>Michael:</b> Mi ero esposto per te!	<b>Michael:</b> Garantivo per te.

Tab. 4.23

Nella scena in questione, Dwight sta tentando di convincere Michael a farlo partecipare alla partita di basket organizzata contro i colleghi del magazzino al piano inferiore. Il manager è però restio a farlo giocare a causa di alcuni suoi non specificati comportamenti tenuti durante una partita precedente, o forse per via delle sue scarse capacità sportive.

La versione sottotitolata si attiene al testo originale, mentre in quella doppiata viene aggiunto un riferimento a due giochi da tavolo di stampo orientale, cioè lo Shanghai e il Mahjong. È difficile qui comprendere le motivazioni degli adattatori, che forse volevano in tal modo sottolineare il fatto che i due personaggi siano tutt'altro che grandi sportivi; ad ogni modo, si tratta di una modifica che non trova apparenti ragioni nel testo originale al quale fa riferimento.

- Non mi sconvolgere (Episodio 5, 03:06)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Dwight:</b> So we need someone to work this Saturday. And I think that that should be... Jim.</p>	<p><b>Dwight:</b> Serve qualcuno che lavori questo sabato, e secondo me dovrebbe essere... Jim.</p>	<p><b>Dwight:</b> Ci serve qualcuno che lavori sabato, e credo che dovrebbe essere... Jim.</p>
<p><b>Jim:</b> God, this is so sad. This is the smallest amount of power I've ever seen go to someone's head. Phyllis, can you believe this?</p>	<p><b>Jim:</b> Oh, ma che tristezza. Non ho mai visto così poco potere dare così tanto alla testa. Phyllis, non è incredibile?</p>	<p><b>Jim:</b> Oddio, che tristezza. È la quantità di potere più piccola che abbia mai visto esercitare. Phyllis, riesci a crederci?</p>
<p><b>Phyllis:</b> Keep me out of it.</p>	<p><b>Phyllis:</b> Non mi sconvolgere.</p>	<p><b>Phyllis:</b> Lasciami in pace.</p>

Tab. 4.24

Incaricato di decidere chi dovrà lavorare nel weekend, Dwight sceglie ovviamente il suo rivale Jim: quest'ultimo reagisce prendendolo in giro e cercando di coinvolgere nella discussione anche la collega Phyllis, che però rifiuta di farsi coinvolgere nella disputa.

Il doppiaggio traduce la battuta "keep me out of it" con "non mi sconvolgere", che lascia piuttosto perplessi in quanto non sembra esserci motivo per cui la

discussione dovrebbe “sconvolgere” Phyllis. A rigor di logica, ciò sembrerebbe dovuto a una svista o un errore nella trascrizione delle battute, che ha causato la trasformazione della frase “non mi coinvolgere” (soluzione certamente più corretta considerato il contesto) in quella poi inserita nel testo. Se la cava meglio la versione sottotitolata, che utilizzando la battuta “lasciami in pace” rende certamente in maniera più efficace il senso della risposta di Phyllis.

- Nullità (Episodio 5, 05:44)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> Like that, uh, dwarf from Lord of the Rings.	<b>Michael:</b> Come quel nanetto del Signore degli Anelli.	<b>Michael:</b> Come quel nano del Signore degli anelli.
<b>Dwight:</b> Gimli.	<b>Dwight:</b> Gimli.	<b>Dwight:</b> -Gimli.
<b>Michael:</b> Nerd. That is why you're not on the team.	<b>Michael:</b> Nullità! Per questo non sei nella squadra.	<b>Michael:</b> -Sei un nerd. Ecco perché non giochi.

Tab. 4.25

Dwight completa la citazione del famoso colossal “Il Signore degli Anelli” fatta da Michael suggerendo il nome del personaggio a cui si sta riferendo, motivo per cui Michael gli dà del “nerd”.

Nel doppiaggio tale parola, inserita ormai anche in molti dizionari italiani tanto viene utilizzata nel nostro paese, è sostituita da “nullità”, epiteto certamente più duro e offensivo, usato forse per evitare l'utilizzo di un vocabolo inglese che ai tempi era forse meno conosciuto a buona parte del pubblico italiofono. Nei sottotitoli invece, che come già illustrato sono di produzione più recente, viene mantenuta la parola “nerd”.

- Come va? (Episodio 5, 15:17)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Lonny:</b> Here we go.</p> <p><b>Darryl:</b> They don't want none of that.</p> <p><b>Lonny:</b> There you go. Uh, uh, uh.</p> <p><b>Darryl:</b> Where you at? Where you at? Where you at?</p> <p><b>Lonny:</b> Uh, Oh. Yeah.</p> <p><b>Darryl:</b> You over there? I'm over here.</p>	<p><b>Darryl:</b> Vai Roy! Vai vai vai vai! Canestro! Ah ah, sì!</p> <p><b>Lonny:</b> Centro! Un altro canestro. Evviva!</p> <p><b>Darryl:</b> Chi sei? Chi sei? Chi sei?</p> <p><b>(Lonny e Darryl):</b> Chi sei? Chi sei? Chi sei?</p>	<p><b>Lonny:</b> Andiamo.</p> <p><b>(Lonny e Darryl):</b> Come va?</p>

Tab. 4.26

Durante la partita i magazzinieri Lonny e Darryl festeggiano con enfasi un canestro appena segnato, producendosi in una breve e improvvisata “danza della vittoria”.

Sia nel testo doppiato che in quello sottotitolato si è giustamente rinunciato a tradurre parola per parola i festeggiamenti, in quanto le frasi enunciate dai due non hanno in sé un significato particolarmente rilevante ai fini della trama. Ciononostante, i sottotitoli rischiano di distrarre e portare fuori strada lo spettatore, che potrebbe a buon ragione domandarsi perché i due personaggi festeggino domandandosi “Come va?”. Forse la scelta fatta trova ragione nel tentativo di rispettare movimento labiale dei due personaggi – anche se l'inquadratura si sposta quasi immediatamente sulla reazione di Michael alla scena.



Tale fattore non sembra invece avere influenzato il doppiaggio, che inserisce uno scambio di “Chi sei?” ripetuto diverse volte tra i due personaggi che e suona forse un po’ bizzarro, ma risulta comunque più appropriato al contesto.<sup>45</sup>

- Idiotti (Episodio 5, 19:31)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> You guys believed me? Come on. Dawgs, you know, you should know me better than that.	<b>Michael:</b> Mi avete creduto? Assurdo! Idiotti. Eppure mi conoscete.	<b>Michael:</b> Mi avete creduto? Ma dai. Amici, dovrete conoscermi ormai.

Tab. 4.27

Prima di iniziare a giocare, Michael e Darryl scommettono sull’esito della partita, stabilendo che i perdenti dovranno passare il sabato successivo lavorando. Il match viene però interrotto dopo che Michael riceve un colpo fortuito da parte di uno degli avversari, e lamentandosi in modo plateale decide di sospendere la partita, decretando la vittoria della sua squadra dato che in quel momento era in vantaggio su quella dei magazzinieri. Non fidandosi di Michael, Darryl, Lonny e Roy lo accerchiano con fare minaccioso intimandogli di invalidare la scommessa: messo alle strette, Michael cede e lascia loro il weekend libero, condannando però i suoi dipendenti a sostituirli.

Nella versione doppiata della scena, gli adattatori sostituiscono il bonario e amichevole appellativo “dawgs<sup>46</sup>” con una parola decisamente più aggressiva, cioè “idioti”. Il tentativo è forse quello di accentuare il lato sfacciato, petulante e fastidioso di Michael, tuttavia il contesto e l’espressività del personaggio suggeriscono che il

<sup>45</sup> La domanda retorica “Ma chi sono? / Ma chi siamo?” ripetuta tra compagni di squadra o tra tifosi in è piuttosto frequente nell’ambito di diversi sport collettivi durante i festeggiamenti per una vittoria, un’azione ben riuscita ecc.

<sup>46</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/dawg>

manager sia decisamente intimorito dalla situazione, il che farebbe pensare che sia più propenso a tranquillizzare i suoi interlocutori piuttosto che insultarli (anche se per scherzo). Sembrerebbe quindi più appropriato l'intervento di chi ha curato i sottotitoli, che ha tradotto "dawgs" con "amici".

- Me no get an agenda (Episodio 5, 04:42)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Jan:</b> All right, was there anything you wanted to add to the agenda?	<b>Jan:</b> Bene, c'era altro che volevi aggiungere all'agenda?	<b>Jan:</b> Bene. C'era qualcosa che volevi aggiungere all'agenda?
<b>Michael:</b> Mmm... me no get an agenda.	<b>Michael:</b> Mmm... me non avere agenda.	<b>Michael:</b> Non ho un'agenda.

Tab. 4.28

Nella scena in questione Michael, Pam e Jan (il diretto superiore di Michael) sono riuniti in ufficio per discutere delle ultime novità riguardo all'azienda. Jan, che incute un certo timore reverenziale in Michael (lo si capisce dalla scena precedente), gli chiede se ha qualcosa da aggiungere all'agenda, cioè all'ordine del giorno che avrebbero dovuto trattare durante la riunione e di cui Michael avrebbe dovuto essere già al corrente in quanto avvisato via fax. Ovviamente Michael non ha letto il fax in questione e, visibilmente a disagio, dice in tono infantile di non aver ricevuto nessun'agenda in un goffo tentativo di allentare la tensione. Nel rispondere utilizza il pronome personale complemento "me" al posto del soggetto "I" ed il verbo all'infinito, producendosi in quel linguaggio stereotipato comunemente usato per indicare il modo di parlare sgrammaticato di stranieri o di bambini in età prescolare.

Come mostra la tabella (), il doppiaggio italiano replica efficacemente la battuta e l'attore utilizza adatta il suo tono di voce per renderla infantile così come l'originale. "Agenda" è probabilmente considerabile come calco traduttivo, anche se è comprensibile che tale termine sia stato mantenuto per motivi di sintesi e sincronismo (l'alternativa più comune in italiano sarebbe stata forse "l'ordine del giorno"). Nei

sottotitoli viene invece inserita la frase tradotta in modo sintatticamente e grammaticalmente corretto (“lo non ho un’agenda”), sicché lo spettatore può affidarsi solamente al tono di voce dell’attore per comprendere la frivolezza della frase, che in tal modo rischia di passare inosservata.

- We’re not dating, we’re engaged (Episodio 6, 08:09)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Roy:</b> Man, I would be all over that if I wasn’t dating Pam.	<b>Roy:</b> Io non potrei resisterle se non uscissi con Pam.	<b>Roy:</b> Amico, non penserei ad altro se non stessi uscendo con Pam.
<b>Pam:</b> We’re not dating, we’re engaged.	<b>Pam:</b> Roy, noi non usciamo, stiamo insieme.	<b>Pam:</b> Non usciamo insieme. Siamo fidanzati.
<b>Roy:</b> Engaged, yeah.	<b>Roy:</b> Certo, lo so.	<b>Roy:</b> Fidanzati, sì.

Tab. 4.29

Durante la pausa pranzo Roy, Jim e Pam siedono insieme a mangiare nella sala comune e vedono passare Katy. Roy fa apprezzamenti su di lei, facendo risentire Pam che lascia la stanza visibilmente contrariata.

Nel doppiaggio la traduzione traslascia un dettaglio piuttosto importante ai fini della trama: Pam e Roy sono infatti fidanzati da anni e progettano da tempo di sposarsi, ma lui non sembra ancora intenzionato a impegnarsi definitivamente nel loro rapporto, cosa che traspare dal dialogo della scena. Nel dialogo italiano, “engaged” viene tradotto con un generico “stiamo insieme”, prospettando quindi una relazione seria ma non necessariamente progetti di matrimonio. Questo particolare viene colto invece nei sottotitoli, che traducono correttamente “engaged” in “fidanzati”.

- Man, did they move paper! (Episodio 6, 12:14)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Michael:</b> You hear stories about Dunder Mifflin in the '80s before everybody knew how bad cocaine was. Gah--man, did they move paper!	<b>Michael:</b> Mai sentito parlare della Dunder Mifflin negli anni Ottanta, prima che si scoprissero i danni della cocaina? Uh, cavolo, ne vendevano di carta però!	<b>Michael:</b> Senti le storie su Dunder Mifflin negli anni '80 prima che tutti sapessero quanto male facesse la cocaina. Oddio! Amico, hanno spostato la carta!

Tab. 4.30

In questa scena, Michael svela che probabilmente negli anni Ottanta i dipendenti della Dunder Mifflin facevano consistente uso di cocaina, sostenendo che grazie a questo riuscivano a mantenere un ottimo giro di affari.

Il doppiaggio rende perfettamente il senso della sua *punch line*, mentre il testo sottotitolato è penalizzato da una traduzione letterale che travisa completamente il suo significato, facendo perdere ogni traccia di comicità e lasciando interdetto lo spettatore, che non ha elementi per capire a cosa si stia riferendo Michael.

- Very easy to clean (Episodio 6, 14:52)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Stanley:</b> Is that from the machine that was in your office?	<b>Stanley:</b> Lo hai fatto con la macchina che c'è nel tuo ufficio?	<b>Stanley:</b> Viene dalla macchinetta nell'ufficio?
<b>Michael:</b> Mm-hmm.	<b>Michael:</b> Mm-hmm.	
<b>Stanley:</b> I thought that was the incentive price for the	<b>Stanley:</b> Pensavo fosse il premio per il miglior	<b>Stanley:</b> Pensavo fosse il premio per il miglior

top sales person.	venditore.	venditore.
<b>Michael:</b> Very easy to clean. Okay.	<b>Michael:</b> Non l'ho ancora deciso.	<b>Michael:</b> È molto semplice da pulire.
<b>Michael:</b> Like he's gonna win anyway. Right?	<b>Michael:</b> Assurdo. Come se potesse mai vincere. Non trovi?	<b>Michael:</b> Ok. Come se avrebbe vinto lui. Giusto?

Tab. 4.31

All'inizio dell'episodio, Jan comunica a Michael che l'azienda ha messo a disposizione mille dollari da destinare all'acquisto di un premio per il miglior venditore tra i dipendenti. Dovendo scegliere il premio, Michael opta per una macchina da caffè professionale, ma poi decide di tenerla in ufficio ed usarla quando scopre che Katy, la ragazza delle borse, è un'amante del caffè. Quando Stanley gli fa notare la sua scorrettezza, il manager ignora la sua osservazione cambiando discorso.

Nel doppiaggio la risposta di Michael viene modificata e resa coerente al commento del dipendente, smorzando in parte l'imbarazzo dovuto al fatto che è stato colto in flagrante utilizzando il premio aziendale per fini personali. Il testo sottotitolato invece non opera modifiche rispetto al dialogo originale.

### 4.3.3 Commento

Facendo riferimento alla categorizzazione proposta da Rick Mitz (1980), *The Office* è catalogabile all'interno del filone delle *careercom*, ovvero le sitcom basate su rapporti e vicende legati alla vita lavorativa. Come si è osservato a inizio capitolo, questo tipo di prodotto ha avuto inizialmente una diffusione piuttosto limitata in Italia, in cui all'epoca della prima trasmissione della serie – avvenuta su Fox nel 2006<sup>47</sup> – gli spazi più pregiati erano occupati dalle cosiddette *domcom*, ovvero quelle basate sulla vita familiare e ambientate in un contesto casalingo, con pochissime eccezioni degne di nota (es. *Camera Café*). Nonostante la presenza di un attore già relativamente noto al pubblico italiano come Steve Carell e il grande successo della serie presso il

<sup>47</sup> fonte: <https://www.repubblica.it/serietv/schede/the-office/532/>

pubblico domestico, la scelta di mandare in onda un prodotto così peculiare come *The Office* in prima serata fu senz'altro una mossa coraggiosa, che però inizialmente non ripagò, come dimostrato dai continui cambi di rete e di fascia oraria (Machille 2020). Oltre a questa circostanza, tuttavia, l'ipotesi avanzata da alcuni osservatori è che tale insuccesso fosse dovuto anche ad alcune problematiche presenti nella versione doppiata (Belladelli 2012). Effettivamente, l'analisi messa in atto in questa sede ha evidenziato diverse criticità nei processi di traduzione e adattamento dei dialoghi della serie, che probabilmente hanno avuto un considerevole impatto sulla percezione della qualità della stessa da parte dell'audience italiana. È opportuno però operare una distinzione nel valutare il testo doppiato e quello sottotitolato, sia per via delle caratteristiche intrinseche distintive di queste due diverse forme di traduzione audiovisiva che a causa della distanza temporale tra la loro esecuzione. Bisogna inoltre tenere in considerazione le differenze tra i committenti, cioè l'emittente televisiva *Fox* (visibile all'interno della piattaforma satellitare a pagamento *Sky Italia*) e *Amazon Prime Video*, piattaforma VOD presente sul mercato italiano dal 2016.

### **Versione doppiata**

Il doppiaggio italiano della prima stagione della serie è stato affidato da *Fox Italia* alla E.T.S. (*European Television Service*), società con sede a Roma, che lo ha effettuato probabilmente intorno a fine 2005 / inizio 2006<sup>48</sup>. La qualità del doppiaggio appare tutto sommato discreta, così come la performance degli interpreti che sono quasi tutti voci conosciute nel settore. La traduzione del testo è abbastanza efficace nel replicare i registri e il lessico utilizzati dai protagonisti, e non si riscontra una particolare tendenza verso una mitigazione del politicamente scorretto, aspetto su cui la serie originale gioca molto e che spesso in altre produzioni è stato passibile di una certa forma di censura (o autocensura) in fase di adattamento (cfr. Bucaria 2009). La resa piuttosto 'neutra' di molti dialoghi tende però a smorzare l'effetto di straniamento che è invece uno dei punti di forza della versione originale, dove l'espressività degli attori riesce a rendere interessanti anche gli scambi più banali. Andando oltre gli aspetti stilistici, l'analisi effettuata mostra però diverse indecisioni nella resa dei riferimenti culturali, come ad esempio il caso della citazione al programma televisivo "*Jamie*

---

<sup>48</sup> Stima effettuata in base ai dati disponibili sulla messa in onda su *Fox*, avvenuta il 27 marzo 2006. Fonte: <https://www.antoniogenna.net/doppiaggio/telefilm/theofficeUSA.htm>

*Kennedy Experiment*<sup>48</sup> e quella al trio comico dei “*Three Stooges*”. Come sintetizzato da Belladelli (2012) nel suo articolo:

L’adattamento di *The Office* sembra avere rinunciato a concordare un criterio di riferimento nella mediazione culturale [...]. Nell’era della globalizzazione culturale (e dell’anglofonizzazione globale) [è] sempre più complesso intervenire sul testo, ovvero stabilire che cosa faccia parte o meno del bagaglio socioculturale [...] da cui gli spettatori italiani [possono] attingere.

(2012: 5-7)

Il problema evidenziato da Belladelli coinvolge una riflessione più ampia riguardo al mutamento nei rapporti tra le audience e i prodotti filmici e seriali (in special modo quelli anglofoni), sempre più influenzati dall’omologazione culturale provocata dalla globalizzazione. Le tecniche compensative o sostitutive molto usate in passato negli adattamenti di prodotti stranieri risultano oggi forse poco adatte ai gusti di un pubblico smaliziato e consapevole, che ha a disposizione sempre più mezzi e ausili tecnologici per decifrare i testi originali; d’altro canto trascurando del tutto le necessità di chi per motivi diversi non ha familiarità con gli elementi socio-culturali tipici del mondo anglofono si rischierebbe di tagliare ingiustamente fuori una consistente fetta di pubblico. È quindi del tutto comprensibile – specialmente considerando che il doppiaggio risale a oltre 15 anni fa – che gli adattatori abbiano rinunciato a delineare un piano d’azione specifico, approcciando di volta in volta ciascun caso in modo differente. Meno comprensibili risultano invece alcuni gravi errori imputabili forse a delle sviste da parte di chi ha svolto la traduzione, oppure alle insufficienti tempistiche dedicate alla revisione del testo: seppur non numerosi, tali errori vanno infatti a modificare il senso di diverse battute. Ad esempio, il fatto che una frase relativamente semplice da interpretare come “*keep me out of it*” sia stata resa come “non mi sconvolgere” lascia certamente perplessi<sup>49</sup>. Altre modifiche al testo originale sono probabilmente dovute a scelte di adattamento, che però nella maggior parte dei casi sembrano essere poco appropriate. A volte le scelte operate sono non solo discutibili,

---

<sup>49</sup> È possibile che la battuta preparata fosse “non mi coinvolgere” e che in sede di doppiaggio l’attrice abbia commesso un errore di distrazione: tuttavia, il fatto che questo sia presente nel prodotto finale indica una scarsa cura in fase di revisione.

ma palesemente errate, arrivando perfino a modificare la personalità dei personaggi: emblematica è una scena in cui Michael, dopo un breve colloquio con Dwight, commenta tra sé e sé pronunciando la battuta "*That wasn't a waste of time*": la battuta tradotta ("È stata una perdita di tempo") inverte completamente il senso della frase. Anche se non in numero tale da compromettere completamente la validità del doppiaggio, errori di questo genere sono presenti e distribuiti in quasi tutte le sei puntate di cui è composta la prima stagione, fattore che certamente ha avuto un discreto impatto sulla mancata percezione di un buon numero di elementi umoristici da parte dello spettatore e di conseguenza sulla valutazione del livello qualitativo della serie.

### **Versione sottotitolata**

Dato che Prime Video solitamente non aggiunge nei titoli di coda i crediti di chi ha curato traduzione e sottotitoli, si può solo ipotizzare che questi siano stati appaltati ad una delle società partner di Amazon o ad uno o più professionisti freelance in un periodo precedente all'inserimento del prodotto sul catalogo italiano della piattaforma, avvenuto nel 2018<sup>50</sup>. Nonostante la differenza temporale tra le due diverse lavorazioni, anche il testo dei sottotitoli sembra seguire la strada del doppiaggio nell'approcciare in modo piuttosto incoerente il problema dei riferimenti culturali, optando a volte per una soluzione traduttiva *source-oriented* che li mantiene inalterati e andando invece a modificarli o a rimuoverli in altre occasioni. Tuttavia, ancora più che nella versione doppiata, la qualità generale è estremamente altalenante lungo tutte le sei puntate della prima stagione, con episodi quasi privi di errori e altri che presentano numerose sviste e imprecisioni. Durante la serie si alternano soluzioni pregevoli a errori gravi che vanno ad alterare sensibilmente il senso di diverse battute, dovuti spesso ad un'interpretazione fin troppo letterale del *source text*. Talvolta tali errori sono marchiani, al punto da sollevare il dubbio che il traduttore non avesse a disposizione il file video e fosse quindi costretto a operare senza poter far affidamento sul contesto in cui venivano pronunciate le battute, mentre altre volte sono del tutto incomprensibili (ad es. nel 6° episodio "*The purse girl*", la 'ragazza delle borse', diventa per qualche

---

<sup>50</sup> Questa supposizione è basata su una ricerca da me portata avanti nella fase preliminare della stesura dell'elaborato. Al meglio delle mie conoscenze, escludendo alcuni fansub, non ho trovato versioni sottotitolate del prodotto (né in versione digitale né nei cofanetti DVD originali) precedenti a quella presente su Amazon Prime Video.



ragione 'la ragazza viola'). Inoltre, sorprende anche riscontrare una certa incostanza nella formattazione dei sottotitoli, dato che battute ben segmentate e leggibili si alternano occasionalmente ad errori e imprecisioni, tra i quali cambi di parlante non segnalati, refusi e utilizzo scorretto della punteggiatura. Interessante notare anche la distribuzione non omogenea degli errori negli episodi: i dati presenti nella tabella (4.33) mostrano che le puntate 1 e 6 sono quelle che presentano la maggior parte di errori, mentre la 2 e la 4 ne sono quasi prive, fatto che potrebbe trovare spiegazione nella suddivisione della stagione in blocchi di lavoro affidati a traduttori o agenzie diverse, oltre che nella scarsa cura riposta nello svolgimento dei processi di revisione.

<b>Tipologia di errori</b>	<b>Doppiaggio</b>	<b>Sottotitoli</b>
Calchi	3	6
Comprensione del testo	5	11
Grammatica	0	4
Omissioni	4	3
Imprecisioni	7	22

*Tabella 4.32 – numero e tipologia errori traduttivi in The Office (USA), Stagione 1.*

	Ep.1	Ep.2	Ep.3	Ep.4	Ep.5	Ep.6
Imprecisioni	9	0	4	1	1	7
Calchi	2	0	1	0	1	2

Comprensione del testo	2	1	1	0	1	6
Grammatica	1	1	0	0	1	1
Omissioni	3	0	0	0	0	0

*Tabella 4.33 – distribuzione degli errori traduttivi nei sottotitoli della prima stagione di The Office*

## 4.4 #blackAF

- *This is that shit, dude. This is real. This is White Gaze.*
- *I'm gonna regret asking, but what do white gay people have to do with this?*

*Kenya and Joya Barris*

### 4.4.1 La serie

#blackAF è una sitcom statunitense prodotta per Netflix e pubblicata nell'aprile 2020. La serie è stata scritta da Kenya Barris (già autore di altre sitcom, tra le quali *Black-ish*), che oltre ad averla ideata interpreta il ruolo di protagonista principale insieme all'attrice Rashida Jones, già presente in numerose altre sitcom come *The Office (USA)*, *Parks and Recreation* e *Angie Tribeca*. Se con *The Office* si è analizzato un prodotto scritto e pensato appositamente per la messa in onda su canali televisivi lineari, il contesto che ha visto lo sviluppo di #blackAF è totalmente diverso. Come si è osservato in precedenza, il genere della sitcom negli anni è sempre stato aperto a innovazioni e trasformazioni dettate dal mutamento dei gusti e delle caratteristiche del pubblico, oltre che dalle necessità delle case di produzione e dei broadcaster. #blackAF è un esempio perfetto di questa tendenza al cambiamento: appositamente creata per la visione in streaming su Netflix, presenta episodi della durata che varia da 32 a 49 minuti, discostandosi dai 25-30 minuti delle sitcom "classiche"; le tematiche trattate, pur se costantemente avvolte da un velo di ironia e sarcasmo, sono serie ed attuali e il tentativo degli sceneggiatori sembra quello di stimolare non solo la risata, ma anche la riflessione nello spettatore. Anche gli ambienti variano, e le scene all'interno di casa Barris sono intervallate da altre girate in un discreto numero di differenti location (ristoranti, cinema, discoteche, campi da baseball e negli ultimi due episodi perfino un resort turistico). La serie è ambientata principalmente a Los Angeles e, proprio come *The Office*, è girata in *single camera* e in stile *mockumentary*, con le numerose telecamere che seguono la vita dei Barris, una famiglia afroamericana *new-money* estremamente bizzarra. Pur utilizzando il suo vero nome, l'autore costruisce una versione di sé estremizzata e parodica, che sfrutta per riflettere in modo ironico e dissacrante su tematiche come gli stereotipi socio-razziali con i quali la sua famiglia deve confrontarsi nella vita di tutti i giorni (ma che in effetti spesso alimenta) e le

difficoltà dell'essere genitori nell'odierno mondo iperconnesso. La serie, composta da 8 episodi, è stata rinnovata da Netflix per una seconda stagione, in uscita nel 2021.

### **Caratteristiche e peculiarità traduttive**

Il documentario che Drea (seconda dei sei figli dei coniugi Barris) gira durante la serie come prova di ammissione per una prestigiosa università è l'espedito su cui si regge la costante presenza della troupe televisiva, che riprende ogni momento della vita familiare dei Barris. Il taglio registico è in effetti simile a quello di *The Office*, con inquadrature che spesso enfatizzano le reazioni dei personaggi, mettendone a nudo caratteristiche e contraddizioni – anche se forse in questo caso lo stile è più cinematografico. Gli intermezzi con le interviste ai protagonisti sono un altro punto in comune tra le due serie, e anche in questo caso servono sia come artificio volto a dare l'impressione di trovarsi di fronte a un reality show che come strumento comico. A differenza di *The Office*, *#blackAF* sembra avere però più contenuti esplicitamente volti alla riflessione e alla critica sociale: oltre alle sopraccitate interviste sono infatti spesso presenti intermezzi riguardanti la storia afroamericana, che si ricollegano ai diffusi stereotipi socio-razziali della società statunitense e che sono uno degli argomenti ricorrenti durante tutte le otto puntate (i titoli degli episodi fanno tutti riferimento al tema della schiavitù, anche se in modo scherzoso).

Dal punto di vista traduttivo, le difficoltà che la serie presenta riguardano non tanto la presenza di giochi di parole lingua-specifici e *punch lines* – sempre ricorrenti nella maggior parte delle sitcom – quanto quella dei numerosissimi riferimenti culturo-specifici. Queste infatti pongono numerosi ostacoli alla comprensione da parte del pubblico (sia estero che statunitense) che sia sprovvisto di una buona conoscenza del contesto socio-culturale di origine, oltre a rendere decisamente ardua la scelta di una strategia traduttiva coerente e il più possibile efficace. Notevoli difficoltà si riscontrano anche dal punto di vista diastratico, in quanto i personaggi parlano spessissimo in slang utilizzando il cosiddetto inglese afro-americano vernacolare (AAVE) o "African American Language" (King, 2020), linguaggio che fa spesso uso di espressioni colorite e, in alcuni casi, di imprecazioni usate come intercalare. Il mantenimento di questo particolare slang è funzionale non solo alla caratterizzazione dei personaggi, ma anche alla comprensione di diversi espedienti umoristici, che non avrebbero lo stesso

effetto se fossero trasposti in un italiano “standard”. Le capacità creative del/i traduttore/i risultano quindi molto importanti nella resa di espressioni che non trovano corrispondenza diretta in italiano.

## **Personaggi e cast della prima stagione**

### *Membrri della famiglia Barris*

- Kenya Barris, protagonista della serie che mantiene però il nome reale dell’attore/scrittore che lo interpreta, doppiato in italiano da Pasquale Anselmo. Kenya è il padre di famiglia dei Barris, e proprio come nella vita reale lavora come sceneggiatore<sup>51</sup>. Egocentrico, incontentabile e appariscente, ostenta la sua ricchezza e il suo successo ad ogni occasione. Consapevole di avere numerosi difetti e un carattere difficile, si perde spesso in lunghe digressioni sull’influenza dello schiavismo e del razzismo subito dagli afroamericani, che a suo dire hanno sviluppato alcune abitudini e tendenze come reazioni inconsce a tali ingiustizie.
- Joya Barris, moglie di Kenya e madre dei loro sei figli, interpretata da Rashida Jones e doppiata da Francesca Fiorentini. Pigra, orgogliosa e a volte meschina, ha smesso di lavorare da tre anni per badare ai figli, ma delega molti dei suoi compiti genitoriali ai vari dipendenti della famiglia. Discute spesso con il marito con il quale a volte entra in competizione.
- Drea Barris, figlia secondogenita dei coniugi Barris, interpretata da Iman Benson e doppiata da Erica Yoko Necci. Diciassettenne intelligente e anticonformista, Drea è forse l’unica avere uno sguardo obiettivo su ciò che avviene nei rapporti familiari dei Barris: le sue riflessioni di fronte alle telecamere mettono a nudo gli aspetti del carattere dei vari membri della famiglia, rendendola una sorta di narratore interno alla storia.
- Chloe Barris, figlia primogenita interpretata da Genneya Walton e doppiata da Emanuela Ionica. Bella, esibizionista e fashionista, è spesso in contrasto con Drea, del quale è praticamente l’opposto.

---

<sup>51</sup> Durante la serie viene citata spesso *Black-ish*, sitcom da lui ideata e scritta in precedenza

- Izzy Barris, interpretata da Scarlet Spencer e doppiata da Chiara Fabiano. Tredicenne furba, tenace e volitiva, è temuta da tutti gli altri membri della famiglia per la sua totale mancanza di scrupoli morali.
- Pops Barris, interpretato da Justin Claiborne e doppiato da Gabriele Meoni. Pops ha dieci anni ed è un bambino estremamente sensibile e riflessivo, spesso preso in giro per questo dai suoi fratelli.
- Kam Barris, interpretato da Ravi Cabot-Conyers e doppiato da Arturo Sorino. Kam ha 8 anni ed è un bambino dalla “faccia d’angelo”, adorabile all’apparenza ma furbo, opportunisto nonché bugiardo patologico nella sostanza.
- Brooklyn Barris, interpretato da Richard Gardenhire Jr. e doppiato da Dario Oppido. Il più giovane della famiglia (3 anni), il piccolo Brooklyn ha un ruolo abbastanza marginale nelle vicende dei Barris.

#### *Altri personaggi ricorrenti*

- Danny, interpretato da Gil Ozeri e doppiato da Nanni Baldini, è il tuttofare della famiglia Barris. Maldestro, sgraziato e pasticcone, è però fedele a Kenya e tiene molto al suo lavoro.
- Broadway, interpretato da Bumper Robinson e doppiato da Francesco Cavuoto. Migliore amico di vecchia data di Kenya, di cui è anche collega, è un personaggio dalla dubbia morale. Fa spesso visita alla famiglia (anche perché non ne ha una propria).
- Marquise, interpretato da Doug Hall e doppiato da Gianfranco Miranda. Fidanzato di Chloe, è un ragazzo piuttosto semplice e di buon cuore, anche se a volte invadente – motivo per cui si è guadagnato l’antipatia di Kenya.

## 4.4.2 Stagione 1: analisi

Come nel caso di The Office, per la seguente analisi sono state selezionate alcune scene della prima stagione della serie #blackAF che coinvolgono lo humor, e in aggiunta a queste sono presenti anche alcuni dialoghi in cui il testo tradotto sembra distaccarsi eccessivamente dal significato del testo originale. I dialoghi originali e i loro adattamenti sono stati trascritti e inseriti in apposite tabelle in seguito alla visione di tali scene, in modo da rendere più agevole la comparazione dei testi. Le scelte operate dai traduttori (nel caso dei sottotitoli) e dagli adattatori (nel caso del doppiaggio) sono poi state commentate in base alla loro adeguatezza formale, stilistica ed espressiva in relazione al testo originale inglese, e nei casi in cui si è ritenuto necessario sono state avanzate alcune ipotesi di modifica volte a migliorarne efficacia comunicativa, coerenza e potenziale umoristico.

### 1. Scene che includono CSR

- Tutti i modi per dire “figo” (Episodio 1, 12:00)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Kenya:</b> Being dripped is literally part of who we are. Why do we have so many names for it?	<b>Kenya:</b> Metterci in tiro fa parte di noi. Sennò perché lo diremmo in tanti modi?	<b>Kenya:</b> Mettersi in tiro fa parte di noi. Quanti termini abbiamo?
<b>Comparsa 1:</b> Hot, hard, ill, swaggy, icy, gucci.	<b>Comparsa 1:</b> Sexy, duro, mito, stiloso, leccato, gucci.	<b>Comparsa 1:</b> Sexy, duro, mito, stiloso, altero, gucci.
<b>Comparsa 2:</b> Dripped, dipped, saucy, flossy, fresh, flames, fuego.	<b>Comparsa 2:</b> Tirato, snob, piccante, dandy, fresco, fiamme, fuego.	<b>Comparsa 2:</b> Tirato, snob, piccante, dandy, fresco, focoso, fuego.
<b>Comparsa 3:</b> Sharp, suited, money, mean, clean, smooth.	<b>Comparsa 3:</b> Sveglia, fine, ricco, schianto, lindo, tranqui. Ooh.	<b>Comparsa 3:</b> Fine, dandy, ricco, schianto, lindo, chic.

Ooh.		
<b>Comparsa 4:</b> Flex, fleeky, fire, fly, though, tight.	<b>Comparsa 4:</b> Vistoso, acceso, fico, sciolto, forte, tosto.	<b>Comparsa 4:</b> Vistoso, acceso, fico, sciolto, forte, tosto.

Tabella 4.34

Nella scena in questione, durante il dialogo tra Kenya, Drea e l'assistente Danny ha luogo una breve digressione in cui vengono mostrati alcuni ragazzi che elencano gli innumerevoli termini con cui è possibile esprimere tutte le sfumature del concetto di 'fico' nello slang di American English giovanile (particolarmente usate dai giovani di colore).

La sfida traduttiva in questo caso deriva dal fatto che molti dei termini usati non trovano corrispondenza ben definibile nella lingua italiana, e diventa quindi necessario affidarsi alla creatività e trovare termini che possano suonare il più possibile appropriati ad un ipotetico slang giovanile italiano. Anche se forse il risultato può apparire un po' artificiale, i testi tradotti sembrano aver ben assolto la loro funzione, fatta eccezione forse per il termine 'altero' usato nei sottotitoli come traduzione di 'icy' (certamente non molto utilizzato tra i giovani).

- Clippers' game (Episodio 2, 04:05)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
-------------------------	------------------	-------------------



<p><b>Izzy:</b> It was not cool. Like, at all. It was Chris Kaman bobblehead night during the Donald Sterling era.</p>	<p><b>Izzy:</b> Non è stato fico. Neanche un po'. Distribuivano i pupazzi di Chris Kaman nell'era di Sterling.</p>	<p><b>Izzy:</b> Non è stato bello. Per niente! È stata una partita patetica da vedere.</p>
<p><b>Drea:</b> Yeah, and I'm not even sure the starters came out after Coolio performed at half-time.</p>	<p><b>Drea:</b> Sì, e non credo ci abbiano portato gli antipasti dopo il concerto di Coolio all'intervallo.</p>	<p><b>Drea:</b> Non so nemmeno se sono entrate le seconde linee dopo lo show di Coolio.</p>

Tabella 4.35

Accusato di non coinvolgere mai i figli nelle sue attività, Kenya si difende sostenendo di averli portati ad una partita dei Los Angeles Clippers, una delle due franchigie NBA della città. Alla scena segue un intermezzo in cui Drea e la sorella Izzy commentano l'avvenimento, sostenendo che non è stata affatto una bella serata. Lo humor della scena è comprensibile solo a chi abbia una buona conoscenza delle vicende legate alla NBA: Chris Kaman è stato infatti un ottimo cestista, ma non certamente una delle superstar della lega, mentre Donald Sterling è l'ex proprietario dei Clippers, radiato dalla lega nel 2014 per commenti razzisti. Allo stesso modo la battuta su Coolio – rapper statunitense molto famoso negli anni '90 e 2000 ma non particolarmente attivo nel periodo a cui fa riferimento il dialogo – non è facilmente decifrabile senza una discreta conoscenza della scena artistica e culturale statunitense.

Nel testo sottotitolato si è optato per la rimozione dei riferimenti a Kaman e a Sterling (probabilmente anche per necessità di condensare il dialogo), mantenuti invece nel doppiaggio. In quest'ultima versione è presente una potenziale *mistranslation*, in quanto gli 'starters' a cui Drea fa riferimento sono probabilmente i giocatori titolari della franchigia e non degli 'antipasti': la scelta fatta nel testo sottotitolato sembrerebbe quindi più appropriata. Inoltre, 'starters' è stato tradotto con 'le seconde linee' invece de 'i titolari', forse per sminuire ancora di più il match, talmente poco interessante da non vedere neanche la partecipazione delle riserve dei titolari.

- Smoothies (Episodio 4, 26:54)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Joya:</b> Smoothies, guys! I got... I got a Berry Bonds. I got a Nomar Garcia-Pear-a. We got a Roger Lemons.	<b>Joya:</b> Smoothie per tutti! Ho qui... lampone terza base, ho fragola pera cocco dello strike... e fuoricampo al limone!	<b>Joya:</b> Frappè, ragazzi! Abbiamo il Fuori-Cocco! Il Pera-un-punto! Il gioco spremuto al limone!

Tabella 4.36

Al termine della breve e fallimentare esperienza di Kenya come allenatore della squadra di baseball del figlio, Joya si presenta al campo sportivo a bordo di un furgoncino ambulante che vende ‘smoothies’, bevande con frutta frullata, simili ai frappè, per poi iniziare a regalarli ai giovani membri della squadra.

Nel dialogo originale, Joya elenca i vari tipi di *smoothie* disponibili, chiamati con i nomi di alcuni storici giocatori di baseball statunitensi uniti a quelli di alcuni frutti. In entrambe le versioni italiane si è optato per rimuovere tali riferimenti, senza dubbio lontani dall’immaginario della maggior parte del pubblico, sostituendoli con alcune generiche espressioni relative al gioco del baseball (‘fuoricampo’, ‘terza base’ ecc.).

- From the ‘60s (Episodio 5, 18:06)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Kenya:</b> So, you want to do a comedy about a Crip dude... from the ‘60s... that pretends to be a female Blood from Inglewood family?	<b>Kenya:</b> Quindi vorresti fare una commedia su un membro di una gang degli anni Sessanta... che finge di essere una donna gangster della Inglewood family?	<b>Kenya:</b> Vuoi fare una commedia su di una gang degli anni ‘60... che finge di essere una femmina della gang degli Inglewood?
<b>Harold:</b> No, from Compton Piru.	<b>Harold:</b> No, della Compton Piru.	<b>Harold:</b> No, dei Compton Piru.

--	--	--

Tabella 4.37

In questa scena, Kenya sta ascoltando lo sproloquio del nipote Harold, che gli sta proponendo una bizzarra sceneggiatura per un ipotetico film da produrre in futuro.

Entrambe le versioni adattate hanno tradotto letteralmente '60s' con "anni '60", quando in realtà molto probabilmente il riferimento di Kenya era relativo al nome di una gang minore affiliata ai Crips, ovvero gli *LA's Rollin' 60 Neighborhood Crips*.

- Citizen Kane (Episodio 5, 22:23)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Uncle Ray:</b> <i>Citizen Kane</i> is, is, is, is when some citizen is doing cocaine. Come on!</p> <p><b>Grampa:</b> Yeah, change Rosebud to Snowflake, we in. Now that's a movie I will watch. <i>Citizen Cocaine</i>.</p>	<p><b>Uncle Ray:</b> <i>Quarto Potere</i> è... è... è il potere di quattro strisce di coca. E dai!</p> <p><b>Grampa:</b> Sì, cambia Rosabella con Biancaneve e lo guardiamo. Ecco un film che guarderei, <i>Quarta Striscia</i>.</p>	<p><b>Uncle Ray:</b> Quarto potere è... quando certi si fanno di cocaina. Andiamo!</p> <p><b>Grampa:</b> Sostituisci Rosebud con Bamba. Ecco, quel film lo guarderei. <i>Quarto Cokere</i>.</p>

Tabella 4.38

In questa scena Nonno Barris e lo Zio Ray prendono in giro il film *Citizen Kane*, che ritengono noioso, lasciando Kenya esterrefatto.

Entrambe le traduzioni fanno giustamente riferimento al titolo italiano dell'opera (*Quarto Potere*), creando il nuovo espediente comico intorno ad esso. La soluzione più riuscita in questo caso appare quella del doppiaggio, che con il commento dello Zio Ray ('...è il potere di quattro strisce di coca.') costruisce in precedenza le basi su cui si regge poi la punch line finale di Grampa Barris ('Ecco un film che guarderei, *Quarta Striscia*'). In aggiunta, il doppiaggio utilizza coerentemente il nome 'Rosabella' usato nell'adattamento italiano del film, mentre nei sottotitoli viene lasciato il nome originale, 'Rosebud'.

- Won't he do it? Yes he will. (Episodio 6, 03:54)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Joya:</b> Even if I had given all those six kids away, that is still my degree.</p> <p><b>Jasmine:</b> Look at God! Won't he do it? Yes he will.</p> <p><b>Joya:</b> Can you please not do that? 'Cause it makes me feel like you're not taking me seriously when you do that.</p>	<p><b>Joya:</b> Anche se li avessi dati tutti e sei in affidamento, la laurea resterebbe mia.</p> <p><b>Jasmine:</b> Ciò dimostra che dio è grande e onnipotente.</p> <p><b>Joya:</b> Puoi evitare queste uscite? Mi fai-- mi fai sentire presa in giro quando fai così.</p>	<p><b>Joya:</b> Anche se li avessi dati via tutti e sei, è comunque la mia laurea.</p> <p><b>Jasmine:</b> Guarda Dio! Lui non lo fa? Certo che sì.</p> <p><b>Joya:</b> Potresti non farlo? Sembra che non mi prendi sul serio quando fai così.</p>

*Tabella 4.39*

La scena vede Joya parlare in videochiamata con l'amica Jasmine dopo una conversazione avuta con la figlia Drea riguardo al fatto che non lavora più – come avvocato – da ormai tre anni. Punta nell'orgoglio, Joya si difende con l'amica sostenendo che, nonostante tutto, in passato è riuscita a dare la luce a sei figli nonostante il suo lavoro di legale societario. Prendendola velatamente in giro, Jasmine cita una canzone di Koryn Hawthorne<sup>52</sup>, cantante di musica cristiana contemporanea.

Nel doppiaggio e nei sottotitoli, il riferimento è stato eliminato in quanto probabilmente sconosciuto alla gran parte del pubblico italiano, ma mentre nel primo caso la battuta viene sostituita da una generica lode a Dio carica di sarcasmo, nei sottotitoli è stata inserita una traduzione letterale del testo, difficilmente contestualizzabile dal pubblico in quanto non permette di risalire al riferimento originale, oltre a sembrare una frase piuttosto casuale all'interno della conversazione.

<sup>52</sup> "Won't He Do It", Koryn Hawthorne – 2017

- Splash bros (Episodio 7, 26:34)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Chloe:</b> What are you guys doing? Marquise!</p> <p><b>Marquise:</b> Huh? I'm just splashing with my bros. Splash bros.</p>	<p><b>Chloe:</b> Marquise! Ma cosa diavolo fate? Marquise!</p> <p><b>Marquise:</b> Eh? Mi sto schizzando con i miei amici.</p>	<p><b>Chloe:</b> Amico! Cosa state facendo? Marquise!</p> <p><b>Marquise:</b> Solo due schizzi tra fratelli.</p>

Tabella 4.40

Chloe rimprovera il suo ragazzo Marquise, che sta giocando a schizzarsi nella piscina con altri due ragazzi appena conosciuti invece di stare con lei. Marquise risponde citando gli "Splash Brothers", due giocatori dell'NBA (Klay Thompson e Stephen Curry dei Golden State Warriors di San Francisco) così soprannominati per la loro abilità nel segnare tiri dalla distanza.

Si tratta in questo caso di un riferimento che è sia *language-specific* che *culture-specific*, in quanto deriva dalla frase precedente ('just splashing with my bros') ed è comprensibile solo da chi ha una sufficiente conoscenza del mondo NBA e della lingua inglese: per questo motivo e probabilmente per non allungare troppo la battuta, che è pronunciata molto velocemente in lingua originale, i traduttori hanno deciso di omettere del tutto tale riferimento.

## 2. Scene che includono giochi di parole ed espressioni idiomatiche

- Yank-bank (Episodio 8, 26:25)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Joya:</b> You're not gonna come in?</p> <p><b>Kenya:</b> Nope, I'mma use this image for my yank-bank later. You look great.</p>	<p><b>Joya:</b> Non vieni?</p> <p><b>Kenya:</b> No, userò quest'immagine per trastullarmi stasera nel mio tugurio. Sei uno schianto.</p>	<p><b>Joya:</b> Non vuoi entrare?</p> <p><b>Kenya:</b> No, userò quest'immagine in privato. Sei uno schianto.</p>

Tabella 4.41

Joya cerca di convincere il marito a tuffarsi in mare con lei, ma lui rifiuta rimanendo a guardarla sdraiato sulla spiaggia. Mentre lei si immerge in acqua, lui fa un breve apprezzamento sul suo aspetto. 'Yank-bank', il termine da lui usato, fa riferimento alla pratica di tenere nel proprio smartphone, computer o dispositivo una collezione di foto piccanti con lo scopo di usarle per masturbarsi.

Nel caso del doppiaggio la battuta, oltre a mantenere correttamente il significato originale, aggiunge un altro dettaglio buffo facendo riferimento all'alloggio di Kenya, che lui descrive come "tugurio". I sottotitoli invece appiattiscono un po' il lato umoristico del dialogo, in quanto la battuta "userò quest'immagine in privato" mantiene l'allusione ma ha un tono più formale.

- White Gaze (Episodio 1, 05:30)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli

<p><b>Kenya:</b> This is that shit, dude. This is real. This is White Gaze.</p> <p><b>Joya:</b> I'm gonna regret asking, but what do white gay people have to do with this?</p> <p><b>Kenya:</b> No, not "gays". "Gaze". Like male gaze.</p>	<p><b>Kenya:</b> Parlo di quella merda, è tutto vero. Lo sguardobianco.</p> <p><b>Joya:</b> Mi pentirò della domanda, ma che c'entra lo squalo bianco in tutto questo?</p> <p><b>Kenya:</b> No, non "squalo". "Sguardo". Lo sguardobianco.</p>	<p><b>Kenya:</b> È una roba seria. È lo Sguardobianco.</p> <p><b>Joya:</b> Già so che me ne pentirò, ma che c'entra lo squalo bianco?</p> <p><b>Kenya:</b> No, non "squalo". "Sguardo". Tipo, sguardo maschile.</p>
--	--	---

Tabella 4.42

La scena vede il protagonista Kenya Barris lamentarsi del modo in cui molti bianchi si comportano nei confronti dei neri. In questo senso, il "White Gaze" è inteso come un modo di porsi moralista e ipercritico dei bianchi nei confronti di tutto ciò che fanno le persone di colore, spesso basato su stereotipi razziali. L'equivoco si basa sull'omofonia delle espressioni "White Gaze" e "White Gays", e si tratta quindi di un *pun* legato all'uso della lingua inglese.

Sia nel doppiaggio che nei sottotitoli i traduttori hanno trovato una soluzione efficace traducendo letteralmente "White Gays" in "Sguardobianco" e inserendo un elemento quasi omofono, ovvero lo "squalo bianco". Purtroppo in tal modo va inevitabilmente a perdersi l'elemento *politically incorrect* della frase originale e il suo riferimento all'omofobia.

- NS-flexing (Episodio 1, 13:40)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Kenya:</b> Oh, my God! Am I a coon? Do I need to change? Should I get rid of the NS-flexing?</p>	<p><b>Kenya:</b> Oh, mio dio. Sono un traditore? Dovrei cambiare? Dovrei restituire l'NSX?</p>	<p><b>Kenya:</b> Mio Dio! Sono uno stereotipo? Dovrei cambiare? Dovrei sbarazzarmi dell'NseXy?</p>

Tabella 4.43

Kenya è preoccupato perché crede che la sua tendenza a indossare sempre vestiti costosi e griffati sia un tratto ereditato dai tempi della schiavitù<sup>53</sup>, e in un momento di riflessione medita se sia giusto sbarazzarsi di tutti gli oggetti più vistosi che possiede (auto sportiva, catena d'oro, vestiti ecc.).

Nel testo originale Kenya fa riferimento alla sua auto chiamandola “NS-flexing”, cioè incrociando il nome del modello del veicolo (NSX) con il verbo ‘flexing’, che come visto in precedenza in slang significa ‘mettersi in mostra’. Doppiaggio e sottotitolazione hanno usato strategie diverse: nel primo caso si è semplicemente inserito il modello dell’auto, rinunciando a ricreare il gioco di parole, mentre nel secondo NSX è stato unito alla parola sexy, che contiene parte del nome dell’auto ed è collegabile al concetto dell’appariscenza che tanto turba il personaggio. Altra differenza è la traduzione di *coon*<sup>54</sup>, reso come ‘traditore’ nel doppiaggio e come ‘stereotipo’ nei sottotitoli: nonostante lo scarto di significato tra i due termini, entrambi possono considerarsi accettabili in quanto esprimono il senso di disagio e l’autocommiserazione provate dal personaggio.

- Tooled up (Episodio 2, 14:44)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Joya:</b> Do you think he’s tooled up?	<b>Joya:</b> Credi che sia attrezzato?	<b>Joya:</b> Pensi sia attrezzato?
<b>Danny:</b> Like, does he have a screwdriver?	<b>Danny:</b> Cioè, se ha un cacciavite?	<b>Danny:</b> Con cosa, un cacciavite?
<b>Joya:</b> Like, does he have a gun?	<b>Joya:</b> Ce l’ha una... ce l’ha una pistola?	<b>Joya:</b> Una pistola!

Tabella 4.44

<sup>53</sup> Concetto spiegato molto bene dal personaggio di Drea in una delle sue digressioni sulla storia dei neri.

<sup>54</sup> Termine dispregiativo usato sia dai bianchi che dagli afroamericani: nel secondo caso, si usa per indicare altri membri della stessa etnia che considerino i bianchi superiori. (<https://www.urbandictionary.com/define.php?term=Coon> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/coon>)



In questa scena, Kenya incontra uno spacciatore nel parcheggio di una caffetteria, mentre la moglie e Danny lo aspettano in auto. Preoccupata che il marito possa essere derubato o aggredito, Joya chiede a Danny se pensa che lo spacciatore sia 'tooled up', espressione che in slang fa riferimento al possesso di armi da fuoco; Danny interpreta però la domanda letteralmente, fraintendendone il senso.

Entrambe le versioni tradotte mantengono il gioco di parole, che forse è meno ovvio in italiano per via della mancanza del collegamento 'essere attrezzato = possedere un arma da fuoco', ma risulta comunque efficace.

- Taking that PJ to the Fi-J (Episodio 7, 10:40)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Kenya:</b> Hit them over the head with that <i>privè</i>! Bla-lah! I did okay right? Taking that PJ to Fi-J, you know what I'm saying? You guys see this? We out 'chere. Big things in these... streets. Okay, go fuck myself, I guess.</p>	<p><b>Kenya:</b> Ora li stendo con questo privet! Me la sono cavata, eh? Portiamo il privet alle Fijette, no? Avete visto? Eccoci qua! Qui si fanno le cose... in grande! Ok, vado a fare in culo, se volete.</p>	<p><b>Kenya:</b> Un bel <i>privé</i> tra capo e collo! Va bene, no? Portiamo il JP alle Fi-gi, che dite? Avete visto? È per noi. Roba grossa da queste parti. Ok, fanculo, Kenya.</p>

Tabella 4.45

Il settimo episodio vede la famiglia Barris partire alla volta delle isole Fiji per una vacanza di famiglia. Per fare le cose in grande, Kenya ha noleggiato un jet privato solo per loro, e in questa scena mostra tutto il suo entusiasmo a riguardo, cercando senza successo di coinvolgere anche i figli, che lo ignorano.

Nel doppiaggio, la battuta in rima utilizzata da Kenya è mantenuta ma resa in modo diverso, sostituendo PJ (*Private Jet*) con 'privet' (volutamente pronunciato in modo scorretto) e alterando il nome 'Fiji' in modo da completare la rima, mentre nei sottotitoli l'acronimo torna ad essere utilizzato: entrambe le soluzioni sono comunque efficaci nel trasmettere l'entusiasmo quasi infantile del personaggio.

- White gaze 2 (Episodio 2, 28:06)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Kenya:</b> Babe, you didn't let me down with your hair. If I'm being honest, only reason any of this stuff counts is because of fuckin White Gaze.</p> <p><b>Chloe:</b> Okay, Dad, homophobic does not seem like your brand.</p>	<p><b>Kenya:</b> Senti, non mi hai deluso con i tuoi capelli. E sinceramente, l'unico motivo per cui è un problema è quello sguardo bianco del cazzo.</p> <p><b>Chloe:</b> Ma dai, papà, ora te la prendi anche con gli squali?</p>	<p><b>Kenya:</b> Ehi, non mi hai deluso con i capelli. Onestamente, l'unico motivo per cui m'importa è lo Sguardobianco.</p> <p><b>Chloe:</b> Papà, che c'entrano adesso gli squali?</p>

Tabella 4.46

In questa scena viene ripresa la battuta pronunciata da Kenya nel primo episodio riguardo allo 'Sguardobianco': questa volta a rispondergli è la figlia Chloe, che fraintendendo la sua frase gli dice di essere sorpresa dal suo commento omofobo.

Coerentemente con la scelta fatta nel primo episodio, nei sottotitoli e nel doppiaggio viene mantenuto l'equivoco 'Sguardobianco'/'Squalo bianco', che come già detto in precedenza è efficace nel mantenere l'omofonia ma che inevitabilmente porta alla perdita dell'elemento *politically incorrect* della frase originale e dello humor da esso derivante.

- Doughnuts (Episodio 2, 31:27)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli

<p><b>Drea:</b> So, what's the lesson you think you taught Pop?</p>	<p><b>Drea:</b> Qual è la lezione che credi di aver insegnato a Pops?</p>	<p><b>Drea:</b> Quindi, cosa pensate di aver insegnato a Pops?</p>
<p><b>Kenya:</b> Um, you don't bring a box of doughnuts to a doughnut-stand fight. It's amateurish. Bush-league.</p>	<p><b>Kenya:</b> Ehm, che non si fa la guerra delle ciambelle con una scatola di ciambelle. È da provinciali. Da dilettanti.</p>	<p><b>Kenya:</b> Non portare dei doughnut a una guerra tra venditori di doughnut. È da dilettanti. Da amatori.</p>

Tabella 4.47

La battuta di Kenya riprende un'espressione idiomatica molto usata negli USA, ovvero "*you don't bring a knife to a gunfight*", – letteralmente "non si porta un coltello ad una sparatoria"- che sta a significare la necessità di prepararsi adeguatamente prima di affrontare un confronto o qualsiasi altra situazione. In questo caso le 'doughnuts' vengono sostituite alle armi, andando a creare un'espressione piuttosto bizzarra con cui Kenya cerca di dare un valore educativo alla sfarzosa festa di compleanno organizzata per il figlio, a cui nessun compagno di classe aveva fatto gli auguri dopo che aveva appositamente portato una scatola di ciambelle a scuola. Appare chiaro invece che non c'era nessun intento educativo nelle azioni di Kenya, quanto piuttosto il desiderio di ostentare la ricchezza della sua famiglia di fronte ai compagni di classe del figlio e dei loro genitori, rei di aver ignorato il suo compleanno.

L'umorismo della situazione sta quindi nel goffo tentativo di Kenya di giustificare un atto verosimilmente dettato dall'orgoglio, attribuendogli meriti educativi che palesemente non ha. In questo caso quindi l'unico vincolo nella resa dell'espressione (oltre ai vincoli tecnici ed espressivi tipici delle modalità di AVT in questione) era il fatto che apparisse bizzarra e poco sensata, fattore che entrambe le soluzioni proposte sono riuscite a mantenere. Interessante il fatto che nei sottotitoli si sia scelto di mantenere 'doughnuts', adottando un approccio traduttivo estraniante mentre nel doppiaggio si è optato per l'equivalente italiano ('ciambelle'), propendendo verso l'addomesticamento.

- Freedom cake (Episodio 3, 15:25)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Joya:</b> Your cake? Is that what you want? Your cake?	<b>Joya:</b> Vuoi la tua torta? È questo che vuoi?	<b>Joya:</b> La torta? Vuoi questo?
<b>Kenya:</b> It just needs time to rise up, I said.	<b>Kenya:</b> Le serve tempo per lievitare ho detto.	<b>Kenya:</b> Dicevo solo che deve sollevarsi.
<b>Joya:</b> You wanna rise up? Here.	<b>Joya:</b> Vuoi che cresca?	<b>Joya:</b> Vuoi che si sollevi? Tieni.
<b>Kenya:</b> Oh, my God, you're so...	<b>Kenya:</b> O mio dio, sei così...	<b>Kenya:</b> Oddio, sei...
<b>Joya:</b> Rise up. Rise up.	<b>Joya:</b> Fallo tu. Falla crescere.	<b>Joya:</b> Falla sollevare.
<b>Kenya:</b> Does that sound risen to you?	<b>Kenya:</b> E tu è così che cresci?	<b>Kenya:</b> Ti sembra sollevata?
<b>Joya:</b> No!	<b>Joya:</b> No!	<b>Joya:</b> No.
<b>Kenya:</b> That sounds enslaved.	<b>Kenya:</b> Sei proprio infantile.	<b>Kenya:</b> Mi sembra schiavizzata.

Tabella 4.48

Nel terzo episodio della serie, Kenya è intento a organizzare i preparativi la festa del 'Juneteenth', festa statunitense dedicata all'anniversario della fine della schiavitù degli afroamericani. Preso dall'organizzazione dell'evento, interrompe una importante conversazione di Joya con la figlia Izzy, chiedendole a che punto sia la preparazione della 'freedom cake': per tutta risposta, la moglie tira fuori la torta dal forno, invitandolo a prepararsela da solo.

La battuta con cui Kenya conclude il dialogo gioca sulla polisemia del *phrasal verb* "rise up", che può significare 'lievitare' e 'sollevarsi', ma anche 'insorgere' o 'ribellarsi': tale aspetto va a perdersi nel doppiaggio, in quanto si è optato per l'inserimento di

‘crescere’ e la rimozione totale del riferimento alla schiavitù (che come già visto è un tema ricorrente durante tutta la serie); sembra invece più efficace la soluzione adottata nei sottotitoli, che grazie all'uso del verbo ‘sollevarsi’ è riuscita a mantenere il collegamento ed il gioco di parole originale.

- Peewee’s Yard Sowing and Hoeing (Episodio 5, 16:05)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Grams:</b> Could have used Peewee right in the neighborhood. Peewee’s Yard Sowing and Hoeing. You know what I’m talking about... Not that kind of hoeing!	<b>Grams:</b> Poteva incaricare la Peewee qui nel quartiere. La Peewee giardini e altri servizi. Sai di che parlo... non quel tipo di servizi.	<b>Grams:</b> Gli farebbe comodo Peewee. Peewee, di “Semina e Vanga”. Capito quale? “Vanga”, non “vacca”!

Tabella 4.49

Nella quinta puntata della stagione, i Barris organizzano un barbecue di famiglia nel loro giardino, radunando tutta la famiglia di Kenya. Due dei personaggi che vengono brevemente presentati sono Grandma Barris (o Grams), la madre di Kenya, e la Zia Nadine, con cui Drea ha un breve scambio di battute. In questa scena, Grams critica il figlio per non aver affidato la cura del giardino ad un’azienda del quartiere, la ‘Peewee’s Yard Sowing and Hoeing’, nome che provoca la reazione sorpresa della Zia Nadine: ‘hoeing’ infatti è l’equivalente del verbo italiano ‘zappare’, ma in slang possiede anche marcate allusioni sessuali.

Sia doppiaggio che sottotitolazione hanno accuratamente colto il doppio senso nel testo originale, ma hanno affrontato la traduzione in modo differente: nel primo caso, è stata operata una sostituzione, mantenendo l’allusione sessuale grazie all’inserimento del sostantivo ‘servizi’ all’interno del nome dell’azienda, mentre nei sottotitoli si è optato per una traduzione più letterale per poi giocare sulla parziale

omofonia di ‘vanga’ e ‘vacca’, soluzione forse maggiormente macchinosa e più difficile da afferrare.

- Breadwinner (Episodio 6, 23:35)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Joya:</b> I was the breadwinner.</p> <p><b>Jasmine:</b> I get it, but I just don't think that, um, there should be a competition between you guys.</p> <p><b>Joya:</b> Breadwinner has the word 'winner' in it. Implies that there's a breadloser. Do I look like a loser to you?</p>	<p><b>Joya:</b> Ero il capofamiglia.</p> <p><b>Jasmine:</b> Sì, hai ragione, però non credo che dovrebbe esserci competizione tra di voi.</p> <p><b>Joya:</b> 'Capofamiglia'. C'è la parola capo dentro. Implica che l'altro fa l'impiegato. Ho la faccia da impiegato io?"</p>	<p><b>Joya:</b> Ero io il <i>breadwinner</i>.</p> <p><b>Jasmine:</b> Questo lo capisco, ma non penso che dovrete essere in competizione.</p> <p><b>Joya:</b> "Breadwinner" contiene la parola "vincitore". Implica che ci sia un perdente. Ti sembro una perdente?</p>

Tabella 4.50

Entrata in competizione con il marito, che da quando lei non lavora più la accusa di essersi impigrata, Joya parla con l'amica Jasmine e con la sua addetta stampa del fatto che inizialmente era lei a portare a casa lo stipendio per contribuire al sostentamento della famiglia.

Il gioco di parole su cui è costruita la scena è chiaramente un *language-specific pun* basato sulla parola inglese *breadwinner*. È interessante notare i due diversi approcci utilizzati dai traduttori nel doppiaggio e nei sottotitoli: nel primo caso, si è efficacemente operata una sostituzione utilizzando il sostantivo composto *capofamiglia* e sfruttando la dicotomia capo/impiegato per creare una nuova soluzione umoristica, mentre nei sottotitoli è stato mantenuto lo stesso gioco di parole esplicitando il significato del sostantivo inglese *winner*, lasciando però in dubbio gli spettatori riguardo al significato di *breadwinner*.

- Book shit (Episodio 8, 00:21)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Kenya:</b> Did you plan this book shit around our family vacation, or did we plan our family vacation around your book shit?</p> <p><b>Joya:</b> I swear to god, keep calling it my book shit and see what you fucking do to me.</p>	<p><b>Kenya:</b> Hai organizzato la presentazione di merda durante la vacanza o hai dirottato la vacanza per la presentazione di merda?</p> <p><b>Joya:</b> Te lo giuro su dio, chiamala ancora presentazione di merda e guarda come mi trasformo.</p>	<p><b>Kenya:</b> Hai organizzato questa stronzata del libro in base alla vacanza, o il contrario?</p> <p><b>Joya:</b> Continua a chiamarla “questa stronzata”, e vedrai che succede.</p>

Tabella 4.51

Alla fine del settimo episodio, Kenya scopre che la moglie Joya ha organizzato la presentazione del suo libro durante la vacanza di famiglia: la scena con cui si apre l'episodio successivo (nonché finale di stagione) vede i due confrontarsi all'interno del bar del resort dove alloggiano. Nella scena, Kenya chiama ripetutamente la presentazione della moglie 'book shit', giocando sulla somiglianza con il termine 'bullshit', il che non solo rende la sua battuta denigratoria, ma anche irritante al punto da provocare la veemente reazione della donna.

Trattandosi di un *language-specific pun*, i traduttori hanno percorso l'unica strada a loro disposizione sostituendo il termine con un'espressione italiana che avesse un effetto simile all'originale: la scelta fatta nel doppiaggio è piuttosto scolastica, ma efficace nell'enfatizzare la provocazione di Kenya, mentre nei sottotitoli il fatto che 'stronzata del libro' sia inserito una sola volta (molto probabilmente per ragioni di sintesi) rende alquanto spropositata la reazione di Joya.

- Drea playa (Episodio 8, 02:11)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli

<b>Drea:</b> Nope! Mm-mm. Not gonna happen. Please get out.	<b>Drea:</b> No! Mm-mm. Neanche per idea. Per favore uscite.	<b>Drea:</b> No! Non esiste proprio. Andatevene.
<b>Marquise:</b> My bad, Drea playa.	<b>Marquise:</b> Scusa, nonna Drea.	<b>Marquise:</b> Scusa, <i>Drea playa</i> .

Tabella 4.52

Chloe e il fidanzato Marquise irrompono baciandosi nella camera assegnata a lei e sua sorella Drea, intenti ad andare a letto insieme, ma all'improvviso la luce si accende e appare Drea, che infilata sotto le coperte li caccia via in malo modo. Mentre escono, Marquise si scusa con lei chiamandola con il nomignolo '*Drea playa*' (*playa* è l'abbreviazione di *player*), probabilmente in modo scherzoso e senza particolari allusioni<sup>55</sup>.

Nei sottotitoli tale appellativo è stato riportato tale e quale al testo originale, fatto che potrebbe spiazzare gli spettatori che giustamente spesso non sono in grado di decifrare termini colloquiali in inglese, mentre nel doppiaggio la battuta di Marquise si trasforma in uno sfottò nei confronti di Drea: tale scelta di adattamento è però ben inserita nel contesto, in quanto subito dopo la frase del ragazzo Chloe si lascia sfuggire una risata.

### 3. Varie

- Fast (Episodio 5, 16:20)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Grams:</b> Fast. Fast.	<b>Grams:</b> Piatto. Piatto.	<b>Grams:</b> Santarella.
<b>Aunt Nadine:</b> They're not fast.	<b>Aunt Nadine:</b> Non è piatto.	<b>Aunt Nadine:</b> Ma no!
<b>Grams:</b> They are fast.	<b>Grams:</b> Ha il culo piatto.	<b>Grams:</b> Tutte quante.

<sup>55</sup> "Playa" e "Player" possono avere diversi significati in slang, vedi <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=playa>



<b>Aunt Nadine:</b> That's their momma's side.	<b>Aunt Nadine:</b> L'avrà preso dalla madre.	<b>Aunt Nadine:</b> Come la loro madre.
---	--	--

Tabella 4.53

La scena in questione conclude quella analizzata in precedenza (Peewee's Yard Sowing and Hoeing) e vede Nonna Barris e Zia Nadine commentare l'uscita di scena di Drea. La difficoltà in questo caso risiede nell'interpretare il significato dell'aggettivo 'fast' che le due rivolgono alla ragazza (e, da quanto suggerisce l'uso del pronome 'they', a tutti i nipoti), in quanto può avere molteplici significati nella lingua inglese. Ovviamente, il contesto esclude l'utilizzo di 'fast' come avverbio o sostantivo e i significati annessi, così come esclude che si riferisca alla velocità di movimento dei giovani, mentre potrebbe significare "sessualmente promiscui"<sup>56</sup> o "adolescenti che si atteggiavano come se fossero più grandi dell'età che hanno"<sup>57</sup>.

Ad ogni modo, entrambe le versioni italiane hanno in questo caso subito un evidente intervento di adattamento del dialogo, in quanto sarebbe stato decisamente arduo mantenere il significato originario rispettando i vincoli propri delle due modalità di AVT: nel caso dei sottotitoli si è optato per un commento sul carattere della ragazza, che però a ben vedere non trova sostegno nei fatti in quanto la madre delle ragazze non può certamente essere definita come una "santarella". Più appropriata sembrerebbe la scelta fatta nel doppiaggio, in cui è stato inserito un buffo commento sul sedere di Drea (piuttosto coerente con le immagini visto che entrambe le parlanti la guardano mentre se ne va prima di commentare).

- Full Dad (Episodio 6, 14:56)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
-------------------------	------------------	-------------------

<sup>56</sup> <https://www.merriam-webster.com/dictionary/fast>

<sup>57</sup> <https://www.urbandictionary.com/define.php?term=fast>

<b>Drea:</b> And it was at that moment, for some reason, my mom had gone full Dad. You never want to go full Dad.	<b>Drea:</b> Ed è stato in quel momento, per qualche ragione, che mia madre è diventata mio padre. Una madre non dovrebbe diventare un padre.	<b>Drea:</b> Ed è stato in quel momento, chissà perché... che si è trasformata in papà. Mai trasformarsi in papà.
---	---	---

Tabella 4.54

Durante una finta intervista organizzata dalla sua addetta stampa, Joya reagisce in maniera spropositata ad una domanda, iniziando una digressione sulla condizione delle donne nere dalla fine della schiavitù in poi, proprio come è solito fare il marito Kenya. In una breve scena di intermezzo, Drea commenta il fatto sostenendo che la madre “had gone full Dad”, intendendo che questa si è momentaneamente trasformata nel padre.

Stranamente, nel doppiaggio la frase viene in parte modificata tramite l’uso degli articoli indeterminativi ‘Una/un’, rendendo l’affermazione di Drea più generica e apparentemente non riferita alla specifica situazione, ma al fatto che ‘le madri non dovrebbero trasformarsi in padri’. Nei sottotitoli invece si è seguito maggiormente il source text, operando anche una discreta condensazione del dialogo per renderli più brevi e leggibili.

- Gay n\*\*\*\*s (Episodio 4, 13:05)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Broadway:</b> I’m telling you, gay n****s have a better life. If it wasn’t for smashing other dudes.	<b>Broadway:</b> Guarda che i neri gay vivono meglio. Se non fosse per... lo scambio di piselli.	<b>Broadway:</b> I neri gay hanno una vita migliore. A parte... sbattersi altri uomini.

Tabella 4.55

In una breve scena di intermezzo Broadway, amico di lunga data di Kenya, sta discutendo con Joya mentre questa tiene in braccio il figlio piccolo (Brooklyn). Usando

termini coloriti, Broadway si lancia in un discorso decisamente poco appropriato, rivelandole che si troverebbe meglio con un uomo se non fosse per le pratiche sessuali tipiche, per l'appunto, dei maschi omosessuali.

Nei sottotitoli la battuta con cui Broadway termina il suo monologo viene semplicemente tradotta letteralmente, mentre nel doppiaggio è stata parafrasata in 'scambio di piselli', soluzione forse meno esplicita ma altrettanto efficace ed apprezzabile nel suo intento umoristico.

- Attention whore (Episodio 6, 25:45)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Kenya:</b> [...] What's up with her suddenly wanting to be, like, an influencer, slash author, slash whatever the fuck it is she's doing?</p> <p><b>Broadway:</b> Maybe she's just an attention whore.</p> <p><b>Kenya:</b> Dawg, do you have to call my wife a whore?</p> <p><b>Broadway:</b> Oh, okay, then. I just thought that "attention bitch" would be so much more disrespectful, but I don't know y'all relationship.</p>	<p><b>Kenya:</b> [...] che mi significa che si mette a fare l'influencer, barra autrice, barra qualunque cosa faccia? Cos'è questa roba?</p> <p><b>Broadway:</b> Forse è una cazzo di egocentrica.</p> <p><b>Kenya:</b> Non usare quel linguaggio quando parli di mia moglie.</p> <p><b>Broadway:</b> Ok, beh, avrei potuto dire una stronza egocentrica ma, ecco, forse quello sarebbe stato eccessivo.</p>	<p><b>Kenya:</b> [...] ma come le è venuto in mente di diventare un'influencer scrittrice o qualsiasi cazzata stia facendo? Che significa?</p> <p><b>Broadway:</b> Vorrà attenzioni, la troia.</p> <p><b>Kenya:</b> Devi proprio chiamarla troia?</p> <p><b>Broadway:</b> Pensavo che "stronza" fosse molto meno rispettoso, ma non conosco la vostra relazione.</p>

Tabella 4.56

Kenya discute con i suoi colleghi sceneggiatori sul fatto che la moglie si comporta in modo strano da quando ha smesso lavorare come avvocato, svolgendo una quantità

di attività differenti nel tentativo di riacquistare il suo ruolo di “madre in carriera”. Il suo amico Broadway, che partecipa alla riunione, ipotizza che sia per il fatto che Joya è una “*attention whore*”, che è il modo volgare e dispregiativo per indicare una persona che è costantemente alla ricerca delle attenzioni altrui, e quando Kenya gli fa notare quanto sia inappropriato chiamare così sua moglie, questo risponde usando un altro epiteto offensivo e peggiorando la situazione.

La volgarità del commento di Broadway è stata ben resa sia nel doppiaggio che nella sottotitolazione, e nel primo caso il suo secondo commento risulta anche più offensivo del primo, contribuendo alla comicità della scena; per quanto riguarda i sottotitoli, si è mantenuto il tono originalmente usato da Broadway traducendo ‘*whore*’ con ‘troia’ e ‘*bitch*’ con ‘stronza’.

- I shit my diaper, mommy (Episodio 1, 21:23)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<b>Brooklyn:</b> I shit my diaper, mommy.	<b>Brooklyn:</b> Ho fatto la merda nel pannolino.	<b>Brooklyn:</b> Ho la cacca nel pannolino, mamma.
<b>Danny:</b> I don't know too much about kids, but he speaks really well for his age.	<b>Danny:</b> Non me ne intendo di bambini ma parla davvero bene per la sua età.	<b>Danny:</b> Non sono un esperto, ma parla benissimo per la sua età.

Tabella 4.57

Brooklyn, l'ultimogenito dei Barris, è un bambino di 3 anni molto intelligente rispetto alla sua età. Ciò è dimostrato nella presente scena, in cui dice alla madre di aver fatto i bisogni in un modo abbastanza atipico per un bimbo della sua età, cosa che poi provoca il commento di Danny sulla sua precocità.

Nel doppiaggio tale caratteristica è stata mantenuta usando il termine volgare ‘merda’, mentre nei sottotitoli si è optato per ‘cacca’, che essendo più bambinesco smorza l'effetto straniante della battuta e della scena.

- What's the drug around here? (Episodio 8, 16:15)

Testo originale inglese	Testo doppiaggio	Testo sottotitoli
<p><b>Kenya:</b> You party?</p> <p><b>Receptionist:</b> No, no, sir.</p> <p><b>Kenya:</b> You party. Like what's the-- What's the drug around here? What can I get, like...you know, I can black out but wake up, like, 'What happened' but be happy? You look like that guy, you know, where can I get it? What do you have on you right now? Don't tell me, just surprise me.</p>	<p><b>Kenya:</b> Ti droghi?</p> <p><b>Receptionist:</b> No, no signore.</p> <p><b>Kenya:</b> Ti droghi. Ok, che cosa... cos'è che si prende qui? Cos'è che posso prendere per... insomma, per andare KO e svegliarmi rincoglionito ma felice, almeno. Tu hai quell'aria, dove la trovo? Cosa ti fa questo effetto? Non dirmelo, sorprendimi.</p>	<p><b>Kenya:</b> Fai festa?</p> <p><b>Receptionist:</b> No, signore.</p> <p><b>Kenya:</b> Fai festa. Che droga avete qui? Dove posso trovare un... un posto dove svieni e ti svegli che non sai dove sei, però sei felice? Hai la faccia di uno che lo sa. Cos'hai con te? Non dirmelo, fammi una sorpresa.</p>

*Tabella 4.58*

Dato che dopo il loro litigio lui e Joya vogliono camere separate, Kenya si presenta dal receptionist del resort per affittarla. Dopo aver pagato, inizia a fare una serie di domande poco appropriate al ragazzo riguardo a quale sia il posto migliore per trovare della droga, il tutto mentre lui lo guarda perplesso senza rispondere.

Se nel dialogo originale Kenya domanda inizialmente al ragazzo se gli piace far festa ('you party?'), nel doppiaggio è molto meno discreto, chiedendogli direttamente se è solito usare droghe. Inoltre, nel doppiaggio Kenya risulta decisamente più offensivo: 'you look like that guy' vuole probabilmente significare che secondo lui il ragazzo sembra il "tipo giusto" a cui chiedere questo tipo di informazioni, ma viene trasformato in 'Tu hai quell'aria', (ovvero l'aria di chi è 'rincoglionito ma felice'), rendendo l'intero dialogo ancora più inopportuno. Tale scelta è però giustificata, in quanto non solo è un ottimo espediente umoristico, ma è anche

coerente con ciò che avviene in seguito nell'episodio<sup>58</sup>. Nei sottotitoli i traduttori si sono invece attenuti maggiormente al testo originale, limitandosi a condensare il dialogo per agevolare la lettura del testo a schermo.

#### 4.4.3 Commento

Se con *The Office* si è analizzato un prodotto scritto e pensato appositamente per la messa in onda sul mezzo televisivo, il contesto che ha visto lo sviluppo di *#blackAF* è totalmente diverso. Come si è visto, il genere della sitcom negli anni è sempre stato aperto a innovazioni e trasformazioni dettate dal mutamento dei gusti e delle caratteristiche del pubblico, oltre che dalle necessità delle case di produzione e dei broadcaster. I tumulti del mercato, il moltiplicarsi delle piattaforme distributive e la frammentazione delle audience (cfr. Lotz 2017) hanno contribuito negli ultimi anni ad esasperare questa tendenza, portando a una serie di sperimentazioni, ibridazioni e tentativi di innovazione nel mondo dei prodotti seriali. La strategia di Netflix nei confronti del genere della sitcom, tra produzioni alternative ed autoriali e titoli più tradizionali, è lo specchio di un dualismo che vede i produttori e i distributori proporre alcuni titoli “che continuano a rivolgersi ad un pubblico generalista, largo, all’insegna di [...] una comicità rassicurante e smussata, e di prodotti che cercano invece percorsi di nicchia e di culto, certamente interessati agli ascolti [...] ma anche a posizionamenti di prestigio” (Barra 2020: 136). *#blackAF* sembrerebbe porsi al centro di questa distinzione, allontanandosi in parte dagli stilemi classici ma senza osare troppo, puntando ad un posizionamento piuttosto di nicchia presso la comunità afroamericana – comunque numerosa – ma senza rendersi oscuro a chi non ne fa parte, sfruttando una comicità certamente più vicina ai primi ma comprensibile anche a tutti gli altri. Se negli Stati Uniti la serie ha avuto un certo clamore mediatico – ed è stata anche oggetto di alcune controversie – in Italia è invece passata piuttosto in sordina, pur venendo moderatamente apprezzata dagli spettatori e dalla critica (Magnani 2020). L’analisi messa in atto ha evidenziato un’ottima qualità delle versioni adattate, con una modesta quantità di errori e imprecisioni che riguardano maggiormente i sottotitoli, ma

---

<sup>58</sup> Il personale del resort assegnerà a Kenya una camera turistica nonostante siano disponibili numerose suite e alloggi più lussuosi.

con altresì una discreta presenza di soluzioni efficaci nel mantenere lo stile e il carattere del prodotto originale rendendolo al contempo maggiormente fruibile al pubblico italiano.

### **Versione doppiata**

Il doppiaggio italiano della prima stagione della serie è stato affidato da Netflix alla società 3CYCLE S.r.l., con sede a Roma. Come in *The Office* sono presenti voci conosciute e rinomate del doppiaggio italiano, e la qualità e performance degli interpreti sono di ottimo livello. La traduzione del testo svolge un ottimo lavoro nel replicare i registri e il lessico utilizzati dai protagonisti – compito a volte per niente semplice – e non si nasconde dietro la censura, mantenendo inalterati tutti i dialoghi con una componente politicamente scorretta, aspetto su cui la serie originale effettivamente gioca molto. A differenza che nella serie ideata da Greg Daniels però, la linea strategica nei confronti delle *Culture Specific Reference* è ben definita: queste ultime vengono infatti quasi sempre mantenute nel testo doppiato, e non si registrano soluzioni 'addomesticanti'. In alcuni rari casi, riferimenti che sarebbero stati molto probabilmente incomprensibili al pubblico italiano sono stati direttamente omessi tramite l'uso di battute più generiche, ma la modalità di fruizione on demand del prodotto (con la possibilità di riguardare una scena o di mettere in pausa la visione per ricercare i riferimenti incompresi) ha forse contribuito ad influenzare le scelte degli adattatori. Come mostrato nella tabella (), in tutta la stagione sono stati riscontrati solo nove elementi considerabili come errori traduttivi, di cui quattro sono errori 'minori' (imprecisioni): il fatto che non siano presenti calchi testimonia la cura e l'attenzione con la quale è stato svolto il processo di traduzione alla base del doppiaggio, e gli unici elementi realmente passibili di critica sono alcune interpretazioni errate del testo source, che però non hanno in nessun caso ripercussioni gravi sulla narrazione e sulla godibilità della serie, anche dal punto di vista del suo potenziale umoristico. Risultano infatti di ottimo livello le soluzioni adottate nell'adattamento degli elementi relativi allo humor, come ad esempio lo spassoso dialogo tra Kenya e il receptionist del resort, o il dialogo riguardo al film *Quarto Potere* tra Kenya e i suoi parenti.

### **Versione sottotitolata**

Alla fine di ogni puntata della serie sono presenti non solo i crediti della società e dei membri del team di doppiaggio, ma anche di chi si è occupato dei sottotitoli. Si è quindi potuto riscontrare il fatto che tutte le otto puntate sono state assegnate alla stessa professionista: fatto che certifica una certa cura verso il mantenimento della coerenza del testo e un corretto svolgimento del flusso di lavoro, aspetti che non sempre vengono tenuti sufficientemente da conto nella pratica della traduzione audiovisiva professionale. In effetti, la qualità del testo sottotitolato si mantiene su ottimi livelli lungo tutti gli otto episodi nonostante la maggiore presenza di errori rispetto al doppiaggio (vedi tabella 4.60), e anzi in alcuni casi le soluzioni adottate appaiono più efficaci rispetto a quelle in esso utilizzate. Per quanto riguarda le CSR, i sottotitoli della serie ricalcano la strategia usata nel doppiaggio, optando per l'omissione esclusivamente nei casi in cui la rapidità degli scambi dialogici lo richiede. In tutta la stagione sono presenti soltanto due calchi traduttivi, che certamente potevano essere evitati ma che non pregiudicano la godibilità complessiva della serie o dei singoli episodi, né il loro effetto umoristico: stesso discorso può essere applicato alle imprecisioni, che pur essendo presenti in tutte le puntate influiscono solo marginalmente sulla comprensione del testo, riguardando dettagli poco rilevanti nell'economia dei dialoghi. Il difetto maggiore dei sottotitoli di #blackAF sono probabilmente i (pochi) errori dovuti all'errata comprensione del testo originale, che sono presenti in numero uguale al doppiaggio ma passano meno inosservati e possono disorientare momentaneamente lo spettatore facendogli perdere il filo del discorso. Tuttavia, questi ultimi sono soltanto cinque in tutta la stagione, e influenzano solo marginalmente la qualità complessiva del testo. Ben fatta anche la segmentazione, con sottotitoli scorrevoli, ben suddivisi, inseriti con il giusto tempismo e mai troppo lunghi, grazie al quale il testo è sempre facilmente leggibile senza disturbare l'azione che avviene a schermo. Come nel doppiaggio, la resa in italiano degli elementi umoristici è quasi sempre svolta in maniera convincente, riuscendo a mantenere efficacemente (e in alcuni casi persino a migliorare) l'effetto del testo source.



	Ep.1	Ep.2	Ep.3	Ep.4	Ep.5	Ep.6	Ep.7	Ep.8
Imprecisioni	2	1	1	1	2	2	1	1
Calchi	0	0	0	0	0	1	0	1
Comprensione del testo	0	1	1	1	2	0	0	0
Grammatica	0	0	0	0	0	0	0	0
Omissioni	0	0	0	0	0	0	0	0

*Tabella 4.59 – distribuzione degli errori traduttivi nei sottotitoli della prima stagione di #BlackAF*

<b>Tipologia di errori</b>	<b>Doppiaggio</b>	<b>Sottotitoli</b>
Calchi	0	2
Comprensione del testo	5	5
Grammatica	0	0
Omissioni	0	0
Imprecisioni	4	11

*Tabella 4.60 – numero e tipologia errori traduttivi nella prima stagione di #blackAF.*

## 4.5 Conclusioni

Come si è illustrato nella parte teorica dell'elaborato, l'attività della traduzione in tutte le sue forme è ben lontana dall'essere una scienza esatta, e tralasciando gli elementi puramente formali come la correttezza grammaticale, la valutazione di praticamente ogni altro aspetto linguistico ed espressivo è per sua natura un atto profondamente soggettivo. Ciononostante, l'analisi effettuata e le riflessioni sulle caratteristiche degli adattamenti che sono oggetto della ricerca consentono di sviluppare alcune ipotesi sull'evoluzione dell'approccio a testi audiovisivi così peculiari come le situation comedy, e rappresentano un primo passo verso una ricerca più approfondita delle modalità tramite le quali le piattaforme VOD – tramite le società, gli studi di doppiaggio e i traduttori sui quali fanno affidamento – affrontano il processo traduzione audiovisiva dei prodotti che offrono nei loro cataloghi sempre più estesi. Se già da prima dell'evoluzione della pandemia globale, tali piattaforme erano infatti lanciate sulla rotta verso l'acquisizione del ruolo di leader del mercato audiovisivo in gran parte del pianeta, la chiusura a lungo termine di cinema e teatri ha contribuito a far guadagnare loro ancora più terreno (Sharf 2021)<sup>59</sup>.

Facendo riferimento ai doppiaggi di *The Office* e *#blackAF*, gli spunti di riflessione sono molteplici. Nel capitolo I si è detto che oltre l'80% del traffico dati sulla rete è costituito da prodotti audiovisivi, e che grandi aziende come Netflix stanno continuando a espandere il numero di lingue in cui rendono disponibili i propri prodotti. Si sarebbe portati a pensare che con una tale mole di produzioni e di lavoro necessario per tradurle, adattare e doppiarle in così tante lingue, la qualità complessiva delle versioni straniere possa risultarne intaccata a causa di tempi di lavorazione particolarmente stretti all'interno di aziende oberate di lavoro, ormai simili a catene di montaggio e impossibilitate a dedicare l'impegno necessario per offrire servizi di livello, oppure per via della scelta del partner più economico in luogo di altri più validi e affidabili. I risultati dell'analisi indicano però un livello qualitativo generale decisamente superiore del doppiaggio di *#blackAF* nei confronti di quello 'televisivo' di *The Office*, da diversi punti di vista: la minore quantità di errori presenti, le scelte strategiche nella trattazione degli elementi umoristici e dei riferimenti culturospecifici

---

<sup>59</sup> <https://www.indiewire.com/2021/01/netflix-buying-studio-movies-theaters-closed-1234608916/> (25/04/21)

(CSR) e un maggiore rispetto delle caratteristiche stilistiche del testo source parrebbero indicare un'accresciuta consapevolezza da parte di Netflix dell'importanza dei processi di AVT per il successo dei propri prodotti presso il suo nutrito pubblico estero. Il confronto tra i due testi doppiati fornisce in definitiva indicazioni interessanti su un'ipotetica maggiore considerazione riservata al doppiaggio di prodotti spesso considerati "minori" (perlomeno al di fuori degli Stati Uniti) come le sitcom da parte delle piattaforme VOD rispetto a ciò che avviene (o avveniva) sul mezzo televisivo. Per quanto riguarda invece i testi sottotitolati, la comparazione dei due testi evidenzia invece una disparità tra le due piattaforme, che vede Netflix uscire nettamente vincitrice. Considerando i risultati raggiunti da Netflix, ci si sarebbe legittimamente aspettati una maggiore attenzione al livello qualitativo dei sottotitoli di *The Office* da parte di Prime Video. Bisogna certo tenere a mente che *#blackAF* è una serie commissionata da Netflix e prodotta appositamente per la visione sulla piattaforma, mentre *The Office* era stata già trasmessa sui network televisivi statunitensi, e che Prime Video si è limitata ad acquisirne i diritti e a renderla integralmente (per un totale di nove stagioni) disponibile sul proprio catalogo: ciononostante, anche considerando il successo e l'importanza che la serie ha avuto in patria, e tenendo conto del fatto che il testo doppiato del prodotto presenta notoriamente alcune importanti mancanze (cfr. Belladelli 2012), il processo di sottotitolazione avrebbe meritato maggiore cura e un più approfondito controllo qualitativo. Naturalmente, per confermare o smentire i risultati dell'analisi sarebbe necessario prendere in esame un testo della stessa tipologia (sitcom) prodotto in esclusiva per Prime Video. In generale però, l'azienda di Los Gatos sembra essere maggiormente consapevole dell'importanza della AVT per la percezione qualitativa del pubblico nei confronti dei prodotti e del servizio che offre: ciò è testimoniato anche dai differenti requisiti per i sottotitoli richiesti dalle due piattaforme, che prevedono standard piuttosto precisi in confronti a quelli molto più blandi di Prime Video.<sup>60</sup>

È importante guardare agli spunti forniti dall'analisi effettuata con la necessaria cautela, dato che per quanto sufficientemente approfondita, essa ha una portata esclusivamente limitata ai due casi presi in esame, con tutte le distorsioni che possono conseguirne. La ricerca oggetto di questa tesi ha certamente fornito indicazioni

---

<sup>60</sup> Requisiti di [Prime Video](#)  
Requisiti di [Netflix](#)

interessanti nell'attuale contesto della traduzione audiovisiva legata ai nuovi *player* del mercato audiovisivo globale: tuttavia, i suoi risultati sono da considerarsi soltanto un primo passo verso una più approfondita investigazione delle pratiche di un settore in continua crescita e in continua evoluzione. Le possibilità per future ricerche che diano maggiore sostanza a quanto riscontrato nel presente elaborato sono molteplici. In primo luogo, sarebbe opportuno ampliare la portata dell'investigazione, andando ad analizzare in modo approfondito gli adattamenti di altre produzioni originali presenti sulle due piattaforme. Ciò consentirebbe anche di accertare la presenza di quella inclinazione alla *foreignization* degli elementi culturospecifici, che pare essere sempre più marcata nelle traduzioni audiovisive più recenti (Belladelli 2012). Tale ampliamento della prospettiva potrebbe essere indirizzato anche esclusivamente all'analisi di *situation comedy*, per confermare il trend che vede una maggiore attenzione alla trasposizione degli elementi relativi allo humor e al mantenimento della funzione umoristica dei testi, oltre ad accertare l'accettazione della sitcom come genere maturo e degno di essere "preso sul serio" anche all'interno del contesto italiano. Altrettanto utile sarebbe focalizzarsi sulla ricerca di elementi di distinzione tra gli adattamenti di prodotti esclusivamente televisivi, cioè creati da e per i network tradizionali, e quelli invece esclusivi delle piattaforme VOD, anche se la continua evoluzione del mercato rende questa categorizzazione meno rigida rispetto ad alcuni anni fa. Come riportato ad inizio della tesi, nonostante le piattaforme VOD siano ormai presenti in maniera massiccia e importante sul mercato da diversi anni, gli studi a riguardo sono tuttora praticamente inesistenti: l'auspicio è che il lavoro svolto nella stesura di questo elaborato possa aprire la strada a numerosi altri studi che consentano di gettare ulteriore luce sulle pratiche attualmente in voga in un settore, quello della traduzione audiovisiva, la cui rilevanza è stata per molti anni sottovalutata e i cui effetti sul pubblico continuano ad essere spesso trascurati.

## Ringraziamenti

Per prima cosa credo sia doveroso ringraziare la mia relatrice professoressa Chiara Bucaria per il suo aiuto, i suoi consigli e la sua pazienza, e per gli stessi motivi devo ringraziare anche la professoressa Rachele Antonini, correlatrice di questa tesi. Mi sento però di ringraziare tutti i professori e tutto il personale del campus di Forlì e del DIT lab, che in questi due anni non hanno mai mancato di assistere noi studenti in tutte le nostre necessità e di accompagnarci nel nostro percorso di studi, facendoci sentire a casa. La scelta di questa facoltà per me non è stata una cosa pianificata da anni, come è stato invece il caso di molti altri colleghi che ho avuto la fortuna di conoscere durante il percorso. Dopo aver conseguito la laurea triennale ho infatti attraversato il classico periodo di riflessione in cui si è preda dell'incertezza e non si ha una chiara idea di quale sia la strada migliore per avviare la propria carriera professionale. Dopo aver terminato questo corso posso dire, e questa volta senza nessun dubbio, di aver fatto la scelta giusta. Il tempo passato insieme ai professori e ai miei fantastici compagni di studi, a cui va probabilmente il ringraziamento più grande e più sentito, mi ha arricchito non solo a livello culturale e professionale, ma anche umano. L'unico rimpianto è che la pandemia che stiamo purtroppo vivendo abbia ridotto il tempo passato insieme, che certamente è valso mesi di vita da pendolare e di "alzatacce" per non perdere il treno mattutino per Forlì. Un ultimo ma non per questo meno importante ringraziamento va alla mia famiglia e ai miei genitori, che mi hanno sostenuto e sopportato durante tutto il percorso e in particolare in questi mesi di stesura della tesi, in cui spesso sono stato davvero una pessima compagnia. Grazie di cuore, vi voglio bene.

## Bibliografia

- Aixelá, J. F. (1996). "Culture-specific Items in Translation". In R. Álvarez and M. C. A. Vidal (1996) 52-78.
- Alatis, J. E. a cura di (1991). *Georgetown University Round Table on Language and Linguistics*. Washington: Georgetown University Press.
- Albertazzi, S., M. Bondi, G. Buonanno, N. Maxwell, C. Pelliconi e M. Silver a cura di (2005). *Cross-Cultural Encounters: New Languages, New Sciences, New Literatures*. Roma: Officina Edizioni.
- Álvarez, R. e M.C.A. Vidal a cura di (1996). *Translation, power, subversion (Vol. 8)*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Antonini, R. e D. Chiaro (2005). "The quality of dubbed television programmes in Italy: the experimental design of an empirical study." In S. Albertazzi, M. Bondi, G. Buonanno, N. Maxwell, C. Pelliconi e M. Silver. 33-45.
- Antonini, R. e D. Chiaro (2009). "The perception of dubbing by Italian audiences". In J. Díaz Cintas e G. Anderman (2009). 97– 114.
- Antonini, R. (2008). "The perception of dubbese: An Italian study". In D. Chiaro, C. Heiss e C. Bucaria (2008). 135–147.
- Antonini, R. (2009). The perception of dubbed cultural references in Italy. inTRALinea Online Journal Vol 11. [http://www.intralinea.it/volumes/eng\\_more.php?id=752\\_0\\_2\\_0](http://www.intralinea.it/volumes/eng_more.php?id=752_0_2_0) (visitato il 28/10/20).
- Antonini, R. (2005). "The perception of subtitled humour in Italy: An empirical study". *Humor, Journal of Humor Research*, 18(2), 209-225.
- Antonini, R., C. Bucaria e A. Senzani (2003). "It's a priest thing, you wouldn't understand: Father Ted goes to Italy". *Antares VI*, 26–30.
- Antonini, R. (2008). "The perception of dubbese: An Italian study". In D. Chiaro, C. Heiss e C. Bucaria (2008). 135–147.
- Armstrong, N. e F. Federici (2006). *Translating Voices, Translating Regions*. Roma: Aracne.
- Attardo, S. (1994). *Linguistic theories of humor*. Berlino: Mouton de Gruyter.
- Attardo, S. a cura di (2017). *The Routledge Handbook of Language and Humor*. New York: Routledge.
- Attardo, S. e Raskin, V. (1991). "Script Theory Revis(it)ed: Joke Similarity and Joke Representation Model". *Humor – International Journal of Humor Research*, 4(3), 293-348.

- Attardo, S. a cura di (2014). *Encyclopedia of Humor Studies*. Los Angeles: SAGE Publications.
- Baccolini, R., R. M. Bollettieri Bosinelli e L. Gavioli a cura di (1994). *Il doppiaggio. Trasposizioni linguistiche e culturali*. Bologna: CLUEB.
- Baker, M. (1993). "Corpus Linguistics and Translation Studies. Implications and Applications". In M. Baker, G. Francis e E. TogniniBonelli (1993). 233–50.
- Baker, M., G. Francis e E. Tognini-Bonelli a cura di (1993). *Text and Technology: In Honor of John Sinclair*. Amsterdam: John Benjamins.
- Baker, M. a cura di (1998). *Routledge Encyclopaedia of Translation Studies*. Londra: Routledge.
- Baldry, A. a cura di (2000). *Multimodality and Multimediality in the Distance Learning Age*. Campobasso: Palladino Editore.
- Balirano, G. e M. Corduas (2008). "Detecting semiotically-expressed humor in diasporic TV productions". *Humor: international journal of humor research*, 21(3).
- Balirano, G. (2015). "The Strange Case of The Big Bang Theory and Its Extra-ordinary Italian Audiovisual Translation: A Multimodal Corpus-Based Analysis". *Perspectives. Studies in Translatology*, 21(4): 563–576.
- Bassnett, S. e A. Lefevere a cura di (1990). *Translation, History and Culture*. Londra: Pinter. *International Journal of Applied Linguistics*, (6), 13-32.
- Bassnett, S. e A. Lefevere a cura di (1998). *Constructing Cultures. Essays on Literary Translation*. Clevedon: Multilingual Matters
- Bassnett, S. (2007). "Culture and Translation". In P. Kuhiwczak e K. Littau (2007).
- Bernardini, S. (2000). "Corpora, traduzione, multimedialità". In R.M. Bollettieri Bosinelli, C. Heiss, M. Soffritti e S. Bernardini (2000). 301-321.
- Beylard-Ozeroff, A., J. Kralova e B. Moser-Mercer a cura di (1998). *Translators' Strategies and Creativity: Selected Papers from the 9th International Conference on Translation and Interpreting*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Bogucki, Ł. e J. Díaz-Cintas (2020). "An excursus on audiovisual translation". In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 11-32.
- Bollettieri Bosinelli, R. M. (1994). "Film dubbing: Linguistic and cultural issues". *Il traduttore nuovo*, 42(1), 7-28.
- Bogucki, Ł. e M. Deckert a cura di (2020). *The Palgrave Handbook of Audiovisual Translation and Media Accessibility*. Springer International Publishing.
- Bolaños-García-Escribano, A. e J. Díaz-Cintas (2020). "The Cloud Turn in Audiovisual Translation". In In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 519-544.
- Bollettieri Bosinelli, R.M., C. Heiss, M. Soffritti e S. Bernardini a cura di (2000). *La traduzione multimediale. Quale traduzione per quale testo?* Bologna: CLUEB.

- Brienza, C., e P. Johnston a cura di (2016). *Cultures of Comics Work*. New York: Palgrave.
- Bruti, S. (2020). "Corpus Approaches and Audiovisual Translation". In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 381-395.
- Bucaria, C. e D. Chiaro (2007). "End-user perception of screen translation: the case of Italian dubbing". *Tradterm*, 13(1), 91-118.
- Bucaria, C. (2009). "Translation and censorship on Italian TV: An inevitable loveaffair?". *Vigo Bucaria C. (2008). "Dubbing Dark Humour: A Case Study in Audiovisual Translation". Lodz papers in pragmatics*, 4(2), 215 – 240.
- Bucaria, C., e D. Chiaro (2007). "End-user perception of screen translation: the case of Italian dubbing". *Tradterm*, 13, 91-118.
- Bucaria, C. (2017). "Audiovisual translation of humor". in S. Attardo (2017). 430-444.
- Bucaria, C. (2005). "The Perception of Humour in Dubbing vs Subtitling: The Case of Six Feet Under". *ESP Across Cultures* 2, 34-46.
- Bywood, L. (2020). "Technology and Audiovisual Translation". In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 503-517.
- Caimi, A. e E. Perego (2002). "Sottotitolazione: lo stato dell'arte". *RILA – Rassegna Italiana di Linguistica Applicata*, 34(1/2), 19-51.
- Campos, G. C., e T.D.A. Azevedo (2020). "Subtitling for streaming platforms: new technologies, old issues". *Cadernos de Tradução*, 40(3), 222-243.
- Carroll, M., e J. Ivarsson (1998). "Code of good subtitling practice". Berlino: European Association for Studies in Screen Translation.
- Chaume, F. (2013). "The turn of audiovisual translation: New audiences and new technologies". *Translation spaces*, 2(1), 105-123.
- Chaume, F. (2004). "Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in audiovisual translation". *Meta: Translators' Journal*, 49(1), 12-24.
- Chaume, F. (2020). "Dubbing". In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 103-132.
- Chaume, F. (1998). "Textual constraints and the translator's creativity in dubbing", in A. Beylard-Ozeroff, J. Králová and B. Moser-Mercer (1998). 15-22.
- Chaume, F. (2019). "Audiovisual Translation in the Age of Digital Transformation: Industrial and Social Implications". In I. Ranzato e S. Zanotti (2019). 103–123.
- Chiaro, D. (2006). "Verbally expressed humour on screen: Reflections on translation and reception". *The Journal of Specialised Translation*, 6, 198-208.
- Chiaro, D., C. Heiss e C. Bucaria a cura di (2008). *Between text and image: updating research in screen translation* (Vol. 78). Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Chiaro, D. (2009). "Issues in audiovisual translation". In J. Munday (2009). 141–65.
- Chiaro, D. (2017). "Humor and translation". In S. Attardo (2017). 414-429.



- Chiaro, D. (2005). "Foreword. Verbally Expressed Humor and translation: An overview of a neglected field". *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 18(2), 135-145.
- Chiaro, D. (2007). "The effect of translation on humour response". In Y. Gambier, M. Shlesinger e R. Stolze (2007). 137–152.
- Chiaro, D. (2008a). "Verbally expressed humor and translation". In V. Raskin (2008). 569-608.
- Chiaro, D. (2010). *Translation, Humour and Literature*. Londra/New York: Continuum.
- Chiaro, D. (2005). "Foreword. Verbally Expressed Humor and translation: An overview of a neglected field". *HUMOR: International Journal of Humor Research*, 18(2), 135-145.
- Corrius, G. M., e P. Zabalbeascoa (2011). "Language variation in source texts and their translations: The case of L3 in film translation". *Target. International Journal of Translation Studies*, 23(1), 113-130.
- D'Amico, M. (1996) "Dacci un taglio, bastardo! Il doppiaggio dei film in Italia". In E. Di Fortunato e M. Paolinelli (1996). 209–16.
- Danan, M. (1991). "Dubbing as an Expression of Nationalism." *Meta: journal des traducteurs/Meta: Translators' Journal*, 36(4), 606-614.
- Danan, M. (1994). *From Nationalism to Globalisation: France's Challenges to Hollywood Hegemony*. Tesi di dottorato non pubblicata. Houghton: Michigan Technological University.
- Danan, M. (2004). "Captioning and subtitling: Undervalued language learning strategies". *Meta: Translators' Journal*, 49(1), 67-77.
- Delabastita, D. (1989). "Translation and mass-communication: film and TV translation as evidence of cultural dynamics". *Babel*, 35(4), 193-218.
- Delabastita, D. (1990) "Translation and the Mass Media", in S. Bassnett e A. Lefevere (1990), 97-109.
- Delabastita, D. (1997). *Traductio: Essays on punning and translation*. Manchester: St. Jerome.
- Delabastita, D. (2005). "Cross-language comedy in Shakespeare". *Humor: International Journal of Humor Research*, 18(2), 161-84.
- Desblache, L. (2020). "Music and Accessibility". In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 713-731
- Díaz Cintas, J. e A. Remael (2007). *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester/Kinderhook, NY: St Jerome.
- Díaz Cintas, J. (2008). "Audiovisual Translation Comes of Age". In D. Chiaro, C. Heiss, e C. Bucaria (2008). 1–9

- Díaz Cintas, J. e G. Anderman (2009). *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Díaz-Cintas, J. (2019). "Film censorship in Franco's Spain: the transforming power of dubbing". *Perspectives*, 27(2), 182-200.
- Di Fortunato, E. e M. Paolinelli a cura di (1996). *Barriere linguistiche e circolazione delle opere audiovisive: la questione doppiaggio*. Roma, AIDAC.
- Di Giovanni, E. (2020). "Reception studies and audiovisual translation". In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 397-413.
- Dore, M. (2002). "The feasibility of dubbing the verbal function of humour: A contrastive analysis of the English original and the Italian dubbed version of 'The Simpsons', First Season". Tesi magistrale non pubblicata. Manchester: *University of Manchester*.
- Dore, M. (2016). "The Italian Dubbing of Dialects, Accents and Slang in the British Dark Comedy Drama Misfits". *Status Quaestionis*, 11: 122–150.
- Dore, M. (2020). *Humour Translation in the Age of Multimedia*. New York/Londra: Routledge.
- d'Ydewalle, G., e M. Van de Poel (1999). "Incidental foreign-language acquisition by children watching subtitled television programs". *Journal of Psycholinguistic Research*, 28(3), 227-244.
- Even-Zohar, I. (1979). "Polysystem theory". *Poetics today*, 1(1/2), 287-310.
- Federici, F.M. a cura di (2009). *Translating regionalised voices in audiovisuals*. Roma: Aracne.
- Fodor, I. (1976). *Film dubbing: phonetic, semiotic, esthetic and psychological aspects*. Buske.
- Fresco, P. (2009). "Naturalness in the Spanish dubbing language: A case of not-so-close Friends". *Meta: Translators' Journal*, 54(1), 49-72.
- Fuentes Luque, A. (2003). "An Empirical Approach to the Reception of AV Translated Humour". *The Translator*, 9(2), 293-306.
- Gambier, Y. a cura di (1997). *Language Transfer and Audiovisual Communication. A Bibliography*. Turku: Centre for Translation and Interpreting, University of Turku.
- Gambier, Y. (2004). "La traduction audiovisuelle: un genre en expansion". *Meta: Translators' Journal*, 49(1), 1-11.
- Gambier, Y. (2006): "Multimodality and Audiovisual Translation," *MuTra conference Audiovisual Translation Scenarios*. Copenhagen (May 1-5, 2006), [http://www.euroconferences.info/proceedings/2006\\_Proceedings](http://www.euroconferences.info/proceedings/2006_Proceedings) (visitato il 19/03/2021).
- Gambier, Y., M. Shlesinger e R. Stolze a cura di (2007). *Doubts and Directions in Translation Studies, Vol. 72*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.

- Gambier, Y. (2016). "Rapid and Radical Changes in Translation and Translation Studies". *International Journal of Communication*, 10, 887-906.
- Gottlieb, H. (1992). "Subtitling. A new university discipline". In C. Dollerup e A. Loddegaard (1992). 161–170.
- Gottlieb, H. (1994). "Subtitling: Diagonal translation." *Perspectives*, 2(1), 101-121.
- Gottlieb, H. (1997). "Subtitles, Translation & Idioms". Tesi di dottorato, Copenhagen: University of Copenhagen.
- Gottlieb, H. (2000). *Screen translation: eight studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Copenhagen: Centre for Translation Studies, University of Copenhagen.
- Gottlieb, H. (2012). "Subtitles – Readable dialogue?" In E. Perego (2012). 37–82.
- Grasso, D. E. (2007). "Innovazioni sintattiche in italiano (alla luce della nozione di calco)". Tesi di dottorato. Ginevra: Université de Genève.
- Greco, G. M. e A. Jankowska (2020). "Media accessibility within and beyond audiovisual translation". In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 57-81.
- Guillot, M. N. (2012). "Stylisation and representation in subtitles: can less be more?". *Perspectives: Studies in Translatology*, 20(4), 479-494.
- Guillot, M. N. (2016). "Communicative rituals and audiovisual translation – representation of otherness in film subtitles". *Meta: Translators' Journal*, 61(3), 606-628.
- Hanley, J. (1999). "Beyond the tip of the iceberg". *Reaching today's youth. The Community Circle of Caring Journal*, 3(2), 9-12.
- Heilbron, J. (1999). "Towards a sociology of translation: Book translations as a cultural world-system". *European journal of social theory*, 2(4), 429-444.
- Heiss, C. e R. M. Bollettieri Bosinelli (1996). *Traduzione multimediale per il cinema, la televisione e la scena*. Forlì: Clueb.
- Herbst, T. (1987). "A pragmatic translation approach to dubbing". *EBU Review*, 38(6), 21-23.
- Herbst, T. (1997). "Dubbing and the dubbed text–style and cohesion: Textual characteristics of a special form of translation". In A. Trosborg (1997). 291–308.
- Hermans, T. a cura di (2006). *Translating Others: Volume I*. Manchester: St Jerome.
- Hodson, J. (2014). *Dialect in Film and Literature*. Londra: Palgrave.
- Hoffmann, C. a cura di (1996). *Language, culture and communication in contemporary Europe*. Clevedon: Multilingual matters.
- Holmes, James S. (1972) "The Name and Nature of Translation Studies". In G. Toury (1987)
- Ivarsson, J. e R.F. Crofts, (1992). *Subtitling for the Media: A Handbook of an Art*. Stoccolma: Transedit.

- Ivir, V. (2003). "Translation of Culture and Culture of Translation". *Studia Romanica et Anglica Zagradiensia*, 47, 117–126.
- Karamitroglou, F. (1998). "A proposed set of subtitling standards in Europe". *Translation journal*, 2(2), 1-15.
- Katan, D. (1999). *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1981). "Des usages comiques de l'analogie". *Folia Linguistica* XV(1/2), 163-83.
- King, S. (2020). "From African American vernacular English to African American language: Rethinking the study of race and language in African Americans' Speech". *Annual Review of Linguistics*, 6, 285-300.
- Kovačič, I. (1996). "Subtitling Strategies: A Flexible Hierarchy of Priorities". In C. Heiss and R. M. Bollettieri Bosinelli (1996). 297-305.
- Kuhiwczak, P. e K. Littau a cura di (2007). *A companion to translation studies*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Laviosa-Braithwaite, S. (1998). "Universals in Translation". In M. Baker (1998). 288–291.
- Lefevere, A. (1992). *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame*. Londra: Routledge.
- Lepre, O. (2015). "The Translation of Humour in Video Games". Tesi di dottorato. Londra: University College London.
- Lewandowska-Tomaszczyk, B. e M. Thelen a cura di (2010). *Meaning in translation*. Francoforte: Peter Lang.
- Lobato, R. (2019). *Netflix Nations: geografia della distribuzione digitale*. Roma: Minimum fax.
- Lotz, A.D. (2017). *Post Network: la rivoluzione della TV*. Roma: Minimum Fax.
- Luyken, G. M., T. Herbst, J. Langham-Brown, H. Reid, e H. Spinhof (1991). *Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience*. Manchester: European Institute for the Media.
- Mailhac, J-P. (1996). "The formulation of translation strategies for cultural references". In C. Hoffmann (1996). 132–51.
- Marleau, L. (1982). "Les sous-titres... un mal nécessaire." *Meta: Translators' Journal*, 27(3), 271-285.
- Martinez Sierra, J. J. (2006). "La manipulacion del texto: sobre la dualidad extranjerizacion / familiarizacion en la traduccion del humor en textos audiovisuales." *Sendebarr* 17, 219-231

- Mason, Ian (1989) "Speaker Meaning and Reader Meaning: Preserving Coherence in Screen Translation", in H. Prais, R. Kölmel e J. Payne (1989). 13-24.
- Mayoral, R., D. Kelly e N. Gallardo (1988). "Concept of constrained translation. Non-linguistic perspectives of translation". *Meta: Translators' Journal*, 33(3), 356-367.
- Mazur, I. (2020). "Audio Description: Concepts, Theories and Research Approaches". In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 227-247.
- Munday, J. a cura di (2009). *The Routledge companion to Translation Studies*. Londra: Routledge.
- . Nadiani, G., e C. Rundle (2012). "The translation of dialects in multimedia II". *InTRAlinea* [Special issue] .  
[http://www.intraline.org/specials/article/introduction\\_the\\_study\\_of\\_dialect](http://www.intraline.org/specials/article/introduction_the_study_of_dialect) (visitato il 22/11/20)
- Nedergaard-Larsen, B. (1993). "Culture-bound problems in subtitling". *Perspectives*, 1(2), 207-240.
- Negrine, R. e S. Papathanassopoulos (1991). "The internationalization of television". *European Journal of Communication*, 6(1), 9-32.
- Neves, J. (2004). "Language awareness through training in subtitling" in P. Orero (2004). 127-140.
- Nguyen, H. (2018). "Netflix: Here's Why the Dubbed Version of Foreign Shows Like 'Dark' and '3%' is the Default Setting". *IndieWire*. Retrieved from:  
<https://www.indiewire.com/2018/03/netflix-dubbed-tv-shows-default-subtitles-1201937425/>
- Nida, E.A. (1964). *Towards a Science of Translating*. Leida: E.J. Brill.
- Nida, E.A. e C. Taber (1969). *The Theory and Practice of Translation*. Leida: E.J. Brill.
- Orero, P. a cura di (2004). *Topics in audiovisual translation* (Vol. 56). Amsterdam: John Benjamins.
- Pavesi, M. (1994). "Osservazioni sulla (socio) linguistica del doppiaggio". In R. Baccolini, R.M. Bollettieri Bosinelli e L. Gavioli (1994). 129-142.
- Pavesi, M. (1996). "L'allocuzione nel doppiaggio dall'inglese all'italiano". In C. Heiss e R.M. Bollettieri Bosinelli (1996). 17-30.
- Pavesi, M. (2005). *La traduzione filmica*. Roma: Carocci.
- Pavesi, M. (2008). "Spoken language in film dubbing: target language norms, interference and translational routines". In D. Chiaro, C. Heiss e C. Bucaria (2008). 79-99.
- Pedersen, J. (2005). "How is culture rendered in subtitles?". *MuTra 2005-Challenges of Multidimensional Translation: Conference Proceedings*. 1-18.

- Pedersen, J. (2007). "Scandinavian Subtitles: A Comparative Study of Subtitling Norms in Sweden and Denmark with a Focus on Extralinguistic Cultural References". Tesi di dottorato non pubblicata. Stoccolma: University of Stockholm.
- Pedersen, J. (2011). *Subtitling Norms for Television*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- Pedersen, J. (2018). "From old tricks to Netflix: How local are interlingual subtitling norms for streamed television?". *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 81–100.
- Perego, E. a cura di (2012). *Eye Tracking in Audiovisual Translation*. Roma: Aracne.
- Perego, E., F. Del Missierand, S. Bottioli (2015). "Dubbing versus Subtitling in Young and Older Adults: Cognitive and Evaluative Aspects". *Perspectives: Studies in Theory and Practice*, 23 (1):1-21.
- Perego, E., F. Del Missier e M. Stragà (2018). "Dubbing vs. subtitling: Complexity matters". *Target. International Journal of Translation Studies*, 30(1), 137-157.
- Perego, E. e R. Pacinotti (2020). "Audiovisual translation through the ages". In Bogucki, Ł. e Deckert, M. (2020). 33-56.
- Pisek, G. (1997). "Wordplay and the dubber/subtitler". *AAA – Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik*, 22(1), 37-51.
- Poyatos, F. a cura di (1997). *Nonverbal Communication and Translation*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Pym, A. (2010). "Discursive persons and the limits of translation". In B. Lewandowska-Tomaszczyk e M. Thelen (2010). 192-209.
- Ramière, N. (2006). "Reaching a foreign audience: Cultural transfers in audiovisual translation". *The journal of specialised translation*, 6, 152-166.
- Ramos Pinto, S. (2018). "Film, dialects and subtitles: an analytical framework for the study of non-standard varieties in subtitling". *The Translator*, 24(1), 17-34.
- Ranzato, I. (2010). *La traduzione audiovisiva: analisi degli elementi culturospecifici*. Roma: Bulzoni.
- Ranzato, I. (2013). "The translation of cultural references in the Italian dubbing of television series". Tesi di dottorato non pubblicata. Londra: Imperial College London.
- Ranzato, I. e S. Zanotti a cura di (2019). *Reassessing Dubbing: Historical Approaches and Current Trends*. Amsterdam: John Benjamins.
- Ranzato, I. (2020). "The Problem with Culture". In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 647-666.
- Raskin, V. a cura di (2008). *The primer of humor Research*. Berlino: Mouton de Gruyter.

- Reid, H. (1978). "Subtitling, the intelligent solution". *Translating: A Profession. Proceedings of the VII World Congress of the International Federation of Translators*, 420-8.
- Reiss, K. e H. Vermeer (1984). *Grundlagen einer allgemeinen Translationstheorie*. Tubinga: Quelle & Meyer.
- Robinson, G. L. (1991). "Second culture acquisition". In J. E. Alatis (1991). 114-122.
- Romero-Fresco, P. (2006). "The Spanish dubbese: A case of (un)idiomatic Friends." *The Journal of Specialised Translation*, 6. 134-151
- Romero-Fresco, P. (2018). "In support of a wide notion of media accessibility: Access to content and access to creation". *Journal of Audiovisual Translation*, 1(1), 187-204.
- Romero-Fresco, P. (2020). "Accessible Filmmaking". In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 545-566.
- Romito L. e M. Frontera (2017). *La Scrittura all'ombra della parola*. Milano: Officinaventuno.
- Rundle, C. (2008). "The subtitle project: A vocational education initiative". *The Interpreter and Translator Trainer*, 2(1), 93-114.
- Sawyer, K., e C. Thoroughgood (2012). "Culture doesn't just intersect with diversity, culture defines diversity". *Industrial and Organizational Psychology*, 5(3), 346-348.
- Schmiedel, T., vom Brocke, J. e Recker, J. (2015). "Culture in business process management: how cultural values determine BPM success". In J. Vom Brocke e M. Rosemann (2015). 649 – 663.
- Sacconi, S. (2013). *"How The Nanny has become La Tata: analysis of an audiovisual translation product."* Tesi di laurea magistrale. Padova: Università degli studi di Padova.
- Seda Kuscu-Ozbudak (2021). "The role of subtitling on Netflix: an audience study". *Perspectives*.
- Sileo, A. (2017) "Una lingua scritta per essere recitata come se non fosse stata scritta: paradossi e conseguenze nella (finta) oralità dei prodotti cine-televisivi". In L. Romito e M. Frontera (2017). 73-88.
- Szarkowska, A. e M. Laskowska (2015). "Poland—a voice-over country no more? A report on an online survey on subtitling preferences among Polish hearing and hearing-impaired viewers". *Accessing audiovisual translation*, 179-197.
- Talaván, N. (2020). "The Didactic Value of AVT in Foreign Language Education". In Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 567-591.
- Taylor, C. (2006). "The Translation of Regional Variety in the Films of Ken Loach". In N. Armstrong e F. Federici (2006). 37-52.

- Taylor, C. (2016). "The multimodal approach in audiovisual translation". *Target. International Journal of Translation Studies*, 28(2), 222-236.
- Thibault, P. (2000). "The Multimodal Transcription of a Television Advertisement: Theory and Practice." In Baldry (2000). 311–385.
- Titford, C. (1982). "Sub-titling: constrained translation". *Lebende Sprachen. Zeitschrift für Fremde Sprachen in Wissenschaft und Praxis Berlin*, 27(3), 113-116.
- Toury, G. (1978). "The nature and role of norms in literary translation". In L. Venuti (2012). 168–81.
- Toury, G. a cura di (1987). *Translation Across Cultures*. Nuova Delhi: Bahri.
- Toury, G. (1995). *Descriptive translation studies and beyond*. Amsterdam/Filadelfia: John Benjamins.
- Trosborg, A. a cura di (1997). *Text Typology and Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- Valente, A. (2016). "A Fumetto, a Comic, and a BD Walk into a Bar...': The Translation of Humor in Comics". In C. Brienza e P. Johnston (2016). 265-281.
- Valentini, C. (2008). "Forlìxt 1 – The Forlì Corpus of Screen Translation. Exploring macrostructures". In D. Chiaro, C. Heiss e C. Bucaria (2008). 37-50.
- Vandaele, J. (2002). "Humor mechanisms in film comedy: Incongruity and superiority". *Poetics Today*, 23(2), 221-249.
- Vanderplank, R. (2016). "Effects of and effects with captions: How exactly does watching a TV programme with same-language subtitles make a difference to language learners?". *Language Teaching*, 49(2), 235-250.
- Veisbergs, A. (1997). "The Contextual Use of Idioms, Wordplays, and Translation". In D. Delabastita (1997). 155–176.
- Venuti, L. (1995). "Translation, authorship, copyright". *The Translator*, 1(1), 1-24.
- Venuti, L. a cura di (2012). *The Translation Studies Reader, 3rd edition*. Londra/New York: Routledge.
- Venuti, L. a cura di (2018). *Rethinking translation: Discourse, subjectivity, ideology (Vol. 2)*. Londra: Routledge.
- Vom Brocke, J. e M. Rosemann (2015). *Handbook on Business Process Management 2 Strategic Alignment, Governance, People and Culture, International Handbooks on Information Systems*. Berlino: Springer.
- Whitman-Linsen, C. (1992). *Through the dubbing glass: the synchronization of American motion pictures into German, French, and Spanish*. Francoforte: Peter Lang.
- Zabalbeascoa, P. (1994). "Factors in dubbing television comedy". *Perspectives: Studies in Translatology*, 2(1), 89-99.



- Zabalbeascoa, P. (1996). "Translating jokes for dubbed television situation comedies". *The translator*, 2(2), 235-257.
- Zabalbeascoa, P. (1997). "Dubbing and the Nonverbal Dimension". In F. Poyatos (1997). 327–342.
- Zabalbeascoa, P. (2005). "Humour and translation, an interdiscipline". *Humor: international journal of humor research*, 18(2), 185-207.
- Zabalbeascoa, P. (2020). "The Role of Humour in AVT: AVHT." in Ł. Bogucki e M. Deckert (2020). 667-686.
- Zanotti, S. (2012). "Racial stereotypes on screen: Dubbing strategies from past to present". *Audiovisual translation across Europe: An ever-changing landscape*, 153-170.

## Sitografia

- <https://www.polygon.com/> [Visitato l'ultima volta il 10/02/21] – Polygon, sito web di intrattenimento.
- <https://www.wordstream.com/> [Visitato l'ultima volta il 10/02/21] – Wordstream, sito web aziendale.
- <https://www.urbandictionary.com/> [Visitato l'ultima volta il 23/03/21] – Urban Dictionary Website.
- <http://www.intraline.org/> [Visitato l'ultima volta il 23/03/21] – Online translation journal.
- <https://www.euroconferences.info/> [Visitato l'ultima volta il 23/03/21] – Multidimensional Translation – MuTra conferences website.
- <https://www.indiewire.com/> [Visitato l'ultima volta il 23/03/21] – IndieWire, rivista online.
- <https://www.repubblica.it/serietv/schede/the-office/532/> [Visitato l'ultima volta il 23/03/21] – Repubblica, versione online del quotidiano.
- [https://www.corriere.it/tecnologia/cyber-cultura/18\\_febbraio\\_27/the-office-serie-tv-culto-arriva-amazon-prime-video-24f15d1e-1bb9-11e8-999d-24aae512a49e.shtml](https://www.corriere.it/tecnologia/cyber-cultura/18_febbraio_27/the-office-serie-tv-culto-arriva-amazon-prime-video-24f15d1e-1bb9-11e8-999d-24aae512a49e.shtml) [Visitato l'ultima volta il 25/03/21] – Corriere della Sera, versione online del quotidiano.
- <https://it.blastingnews.com/curiosita/2020/04/the-office-amazon-prime-ripropone-la-serie-cult-americana-in-cerca-di-rilancio-in-italia-003119481.html> [Visitato l'ultima volta il 24/03/21] – Blasting News, social magazine online.
- [https://www.wired.it/play/televisione/2020/05/14/the-office-ritorno-serie-tv-michael-scott/?refresh\\_ce=](https://www.wired.it/play/televisione/2020/05/14/the-office-ritorno-serie-tv-michael-scott/?refresh_ce=) [Visitato l'ultima volta il 23/02/21] – Wired, versione online della rivista.
- <https://www.refinery29.com/en-us/2020/04/9716152/blackaf-netflix-cast-defends-show-controversy> [Visitato l'ultima volta il 23/02/21] – Refinery29, rivista online.

- <https://www.cinematographe.it/recensioni-serie/blackaf-recensione-serie-tv-netflix/>  
[Visitato l'ultima volta il 13/02/21] – Sito web su cinema e serie TV
- <https://www.vice.com/en/article/78wbm9/mary-tyler-moore-was-a-progressive-hero>  
[visitato l'ultima volta il 08/04/21) – Vice, versione online della rivista



